THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/leciceroneguided01burc

HOLY CROSS COLLEGE
LIBRARY
WASHINGTON, D.C.

LE CICERONE

GUIDE DE L'ART ANTIQUE ET DE L'ART MODERNE

EN ITALIE

Droits de reproduction et de traduction réservés
pour tous les pays,
y compris la Suède et la Norvège.

TYPOGRAPHIE FIRMIN-DIDOT ET Cie. — MESNIL (EURE).

THE J. PAUL GETTY CENTER
LIBRARY

LE CICERONE

GUIDE DE L'ART ANTIQUE ET DE L'ART MODERNE EN ITALIE

PAR J. BURCKHARDT

PROFESSEUR A L'UNIVERSITÉ DE BALE

TRADUIT

PAR AUGUSTE GÉRARD

ANCIEN ÉLÈVE DE L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE
CONSEILLER D'AMBASSADE

SUR LA CINQUIÈME ÉDITION, REVUE ET COMPLÉTÉE

PAR

LE DOCTEUR WILHELM BODE

DIRECTEUR AU MUSÉE DE BERLIN

AVEC LA COLLABORATION DE PLUSIEURS SPÉCIALISTES

PREMIÈRE PARTIE

ART ANCIEN

HOLY CROSS COLLEGE
LIBRARY
WASHINGTON, D.C.
230026
discarded

LIBRAIRIE DE PARIS

FIRMIN-DIDOT ET Cie, IMPRIMEURS-ÉDITEURS

56, RUE JACOB, PARIS

709.45
B948
Bv.1

JACOB BURCKHARDT.

SA VIE ET SES ŒUVRES.

I.

Jacob Burckhardt est né à Bâle le 25 mai 1818.

Le touriste qui aura flâné quelques heures dans la vieille ville épiscopale se souviendra peut-être que le nom de Burckhardt n'est pas rare aux devantures et sur les enseignes. Ce nom est aussi celui d'un assez grand nombre de familles du patriciat local ; — j'ajoute enfin qu'il est très honorablement connu dans les traditions littéraires et historiques de l'Université. Et Burckhardt appartient précisément à ce patriciat universitaire.

Quant à la ville même de Bâle (1), je crois superflu de rappeler le rôle considérable qu'elle a joué aux siècles du renouveau de la pensée humaine. Un long passé de richesse, de liberté et de culture l'avait préparée à être ce qu'elle fut aux temps de la Réforme et de la Renaissance : la cité de Froben, d'Érasme et de Holbein. Un imprimeur, un philosophe érudit, un peintre : ce sont ces trois forces ou, pour parler le langage d'alors, ces trois « vertus » qui ont fait le monde moderne. Il en est resté sur Bâle comme un sacre.

(1) J. Burckhardt a publié deux ouvrages sur l'histoire de Bâle : *L'Archevêque André de Carniole et le dernier Concile de Bâle* (Bâle, 1852) ; *La Contre-Réforme dans les anciennes avoueries de l'évêché de Bâle, Zwingen, Pfeffingen et Birseck* (Bâle, 1855). — Il est également l'auteur d'un petit volume de vers humoristiques, en dialecte bâlois, intitulé *A Hœmpfli Lieder* (Une Poignée de chansons).

Aussi garde-t-elle l'influence, le secret d'inspirer et de suggérer qui appartient aux villes où l'histoire et l'esprit ont résidé. Et, à cet égard, il n'est pas douteux qu'elle n'ait agi sur J. Burckhardt et n'ait aidé à développer chez lui le tempérament qui est devenu sa manière d'écrivain. Je veux dire un heureux composé dans lequel entrent, avec le sens de l'histoire proprement dite, la réflexion du philosophe et le goût de l'artiste ; — ou, d'un seul mot, et pour demeurer dans les limites de la Renaissance elle-même, cet esprit d' « humanité » qu'Érasme, qui en est le véritable représentant, a apporté dans les controverses religieuses de son siècle, et dont il se fût de même inspiré à trois siècles de distance, pour écrire l'histoire de l'art.

Deux influences encore, plus immédiates, ont dû être décisives pour Burckhardt : les années d'apprentissage (*Lehrjahre*) en Allemagne et les années de voyage (*Wanderjahre*) en Italie.

Lorsque, après avoir terminé ses premières études à Bâle, Burckhardt se rendit en Allemagne, vers 1838, le cycle héroïque des hautes spéculations et des métaphysiques transcendantes venait à peine d'être clos, et, dans la mêlée des systèmes, les idées sur l'histoire, sur l'art, sur l'histoire de l'art, avaient passé par de singulières et diverses vicissitudes. Ici, comme partout, Kant, Schelling, Hegel, laissaient des traces profondes. Les facultés et les œuvres de l'intelligence humaine avaient eu, tour à tour, leur hégémonie : au règne de la raison pratique et de la morale fondé par Kant avaient succédé le règne de l'imagination et de l'art avec Schelling, le règne de l'histoire avec Hegel, tandis que, plus obscurément, mais sûr d'avoir son heure, Schopenhauer préparait cette doctrine de néant où l'art seul dispute à la mort le privilège et le titre de libérateur. Au jour de la liquidation, certains faits, certaines acquisitions presque scientifiques se sont conservés dans la banqueroute des doctrines ; et il n'est que juste en particulier de laisser à Hegel (1) ce qui lui appartient. Nul, avant Hegel, n'avait eu une telle conception, n'avait tracé un tel programme de

(1) Hegel, *Vorlesungen über die Esthetik* (Lectures sur l'Esthétique). (Berlin, 1835-1838.)

l'histoire ; nul n'avait présenté de l'art un tableau aussi vaste, une classification aussi juste, une généalogie aussi méthodique. Les grandes généralisations encyclopédiques et éphémères, les meilleures du moins, laissent ainsi après elles quelques résultats plus modestes, mais utiles, et qui sont comme le détail solide, durable, d'une architecture dont la mode passe. La métaphysique est coutumière de ces trouvailles, qui sont des surprises. Il y a lieu de croire que Burckhardt, sans avoir eu souci de s'enrôler dans aucune école spéculative, s'est fortifié pourtant à cette haute discipline intellectuelle, et a recueilli dans les systèmes les vues neuves, les intuitions fines et profondes qui s'y trouvaient éparses. Dans les sciences dites morales, comme dans les sciences naturelles, telle hypothèse théorique se réduit souvent, en dernière analyse, à une notation ou à un catalogue qui, en tout cas, résume et facilite désormais le travail. En ce sens, il serait aisé de montrer la marque de Hegel dans les têtes de chapitre ou la table des matières de maint ouvrage historique.

Mais la tradition dont relève Burckhardt est tout autre. Il est de la lignée de Winckelmann, de Bœck, d'O. Müller, d'É. Gerhardt : il a cette même manière sobre, élégante, précise, je dirais presque « érasmienne », en souvenir de Bâle. Et, de fait, l'Allemagne que connut Burckhardt, entre les années 1840 et 1850, très lasse de spéculation, très revenue des systèmes, n'appréciait guère que le savoir critique et sûr, l'étude positive, d'après les documents et les sources, telle au reste que l'avait pratiquée la première Renaissance, cet âge d'or des philologues, des antiquaires et des lettrés. Ses vrais modèles durent être l'*Histoire de l'Art chez les anciens* (1), le *Manuel d'Archéologie de l'art* (2), les *Monuments antiques* (3), les *Vases peints* (4), ces chefs-d'œuvre de science, d'art et de goût. Il y avait alors à Berlin, tant à l'Université qu'au Musée, et sous le patronage du souverain dilettante que Strauss com-

(1) J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums.* (Dresde, 1764.) Une édition complète des œuvres a été publiée à Stuttgart en 1847.

(2) K. O. Müller, *Handbuch der Archæologie der Kunst.* (Breslau, 1830.)

(3) *Monumenti antichi*, par Winckelmann. (Rome, 1767.) — *Antike Bildwerke*, par É. Gerhardt. (Munich, Stuttgart, Tübingen, 1827-1837.)

(4) É. Gerhardt, *Auserlesene griechische Vasenbilden.* (Berlin, 1840-1858.)

parait à l'empereur Julien, comme un chantier de fouilles archéologiques, comme un laboratoire de recherches sur l'histoire de l'art. Lepsius (1) commençait la publication de son grand ouvrage sur l'Egypte ; É. Gerhardt, Th. Panofka (2), le baron de Stackelberg (3), Fr. Welcker (4), Otto Jahn (5), continuant l'œuvre de Winckelmann, éditaient et expliquaient les monuments antiques, tombeaux, sculptures, bas-reliefs, vases peints, peintures murales. C'est là que Burckhardt s'est formé (6), qu'il a appris la technique du métier, qu'il a amassé sur la vie et l'art des anciens cette érudition prodigieuse dont témoigne la première partie du *Cicerone*, et aussi qu'il s'est épris pour l'idéal classique d'une préférence dont la trace apparaîtra plus tard dans nombre de ses jugements.

L'homme qu'il se plaît à appeler son maître et de qui, en effet, il semble avoir reçu l'impulsion, c'est Franz Kugler. Héritier de cette grande école du Nord dont Hamann et Herder furent les chefs, Kugler est lui-même un initiateur. Kugler, le premier, a étendu à l'histoire de l'art l'esprit, la méthode, introduits par Hamann dans la philosophie, par Herder dans l'histoire littéraire : je veux dire le sens des origines, du développement, l'intelligence du « devenir », la sympathie universelle et tolérante pour toute création et toute forme selon la diversité des races et des temps. L'idéal grec dès lors, l'art classique, tout en gardant peut-être sa primauté et sa maîtrise dans l'admiration des hommes, n'est plus l'objet unique ; — il vient à son rang, à sa date. Et c'est ainsi que, dans le *Manuel de l'Histoire de l'art* (7), sur vingt chapitres dont l'œuvre se compose, un seul est consacré à la Grèce, placée dans

(1) C. Lepsius, *Denkmaler aus Egypten und Ethiopien*. (Berlin, 1849-1858.)

(2) Th. Panofka, *Terracotten des Kœniglichen Museums zu Berlin*. (Berlin, 1841-1842.)

(3) Otto Magnus, baron de Stackelberg, *Die Graber der Hellenen in Bildwerken und Vasengemælden*. (Berlin, 1835-1837.)

(4) Fr. Welcker, *Alte Denkmæler erklært*. (Gœttingen, 1849-1864.)

(5) Otto Jahn, *Vasenbilder*. (Hamburg, 1839.)

(6) Burckhardt suivit à Berlin les cours de Bœck, de Droysen, de Sybel ; il se lia avec E. Geibel, qui vient de mourir (1884), et avec J. H. Kinkel, qui l'avait surnommé l'*omniscient*.

(7) Fr. Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*. (Stuttgart. 1841-1842.) La seconde édition, de 1848, comprend des additions de Burckhardt.

la série des siècles entre les vieilles civilisations du Mexique, de l'Égypte, de l'Asie, qui l'ont précédée, et les civilisations romaine, musulmane, chrétienne, qui l'ont suivie. Ce plan, aujourd'hui adopté et presque banal, n'en marque pas moins, à l'heure où il fut exécuté, toute une révolution dans la manière d'écrire l'histoire. Trop de généralités sans doute, trop de considérations faciles et vagues se sont abritées à l'ombre de cette méthode : elle était juste pourtant, elle permettait de comprendre les grandes lois, les grands courants. Et si quelques doutes se sont élevés sur l'application, si de bons esprits ont craint, dans ces revues vastes et générales du passé, de perdre le sentiment de la nuance, de ce qui est proprement l'art même, si d'autres n'ont pas voulu sacrifier à un prestige de sympathie trop étendue les préférences vouées par eux à de très rares époques où il leur paraît que le goût a existé, il ne convient d'accuser que les abus faits de la méthode, mais non pas la méthode elle-même. Le mieux est peut-être pour ceux qui ne se sentent la force ni de parcourir ces immenses étendues, ni, à plus forte raison, d'y engager à leur suite des lecteurs, de faire comme Burckhardt qui, après un coup d'œil jeté sur l'empire de l'art, et la carte de toutes les provinces, a limité, circonscrit son objet, de façon à y établir son domaine. Le choix de Burckhardt n'était pas douteux : le goût de la perfection, de l'excellence devait le ramener vers le chapitre unique, vers la Grèce, celle de Phidias, et aussi l'autre, celle que rêva et conçut la Renaissance.

Cette autre Grèce, c'est l'Italie des XV^e^ et XVI^e^ siècles; et, du jour où Burckhardt l'eut vue, un charme le conquit. Il semble que son premier voyage artistique il l'ait fait en Belgique, si j'en juge par un écrit qu'il a publié à Dusseldorf, en 1842, sous ce titre : *les Œuvres d'art des villes belges*. Ce n'est, sauf peut-être quelques excursions au temps de sa jeunesse, que vers les années 1849-1850 que se découvrit à lui le pays sacré, « hæc est Italia diis sacra (1) ». Il devait bien souvent encore refaire ce pèlerinage (2). Je ne saurais dire le nombre ni la date de ses voyages : mais, à part une

(1) Cette citation de Pline l'Ancien est l'exergue du *Cicerone*.

(2) Le *Cicerone*, au reste, a été écrit après un séjour en Italie de quinze mois seulement.

pause de dix années, de 1860 à 1870, j'estime qu'il n'a cessé de visiter l'Italie en tous sens, et qu'à diverses reprises il fit à Milan, à Gênes, à Venise, à Florence, à Rome, à Naples, des stations prolongées. Le *Cicerone* porte la trace, en maint passage, de sentiments et d'impressions que seuls ont pu faire naître un long commerce avec les œuvres d'art, une lente et familière accoutumance des lieux qui sont comme leur demeure. Il faut avoir vécu à Gênes pour décrire de cette sorte, en pleine lumière, les vieilles rues étroites bordées de palais aux escaliers immenses, aux perspectives infinies. Il faut avoir vécu à Venise pour rendre, dans toute leur nuance, les effets changeants, le prisme mobile de cette architecture à la fois solide et flottante, que l'eau, les pierres resserrent de toute part, et à qui les exigences de la lagune font une double loi de lutter par sa sveltesse contre l'exiguïté de l'espace, par l'éclat de son coloris contre la lumière humide du canal. Pour Burckhardt, Florence est la ville privilégiée d'où, à la Renaissance, chacun des arts tire son origine : il s'y est placé comme au centre même d'où tout part et où tout aboutit. C'est assez dire qu'il y a patiemment attendu que se révélât à lui dans toute sa clarté l'esprit même du renouveau, l'âme de ces lieux et de ces siècles divins où il a pénétré si avant. A Naples, c'est la vie antique surtout qu'il a évoquée, et qui lui est apparue plus brillante, plus fine, plus heureuse peut-être que s'il lui avait été donné d'en contempler les restes et d'en méditer les souvenirs à Athènes. C'est la Grande-Grèce dont l'ombre s'est levée devant lui ; et je ne m'étonne plus que, dans sa description de l'art antique, il ait, en quelque manière, le tour d'esprit et presque le style d'un épicurien de Pompéi. A Rome enfin où, d'après des renseignements dignes de foi, il aurait fait quatre longs séjours, dans cette cité de Raphaël et de Michel-Ange, parmi les chefs-d'œuvre de la maturité italienne, sa préoccupation, son principal objet est la décadence. Très strict sur les conditions de l'art, très exact dans la distinction des styles, dans la généalogie des écoles, Burckhardt n'en était que mieux préparé à surprendre, dès le premier symptôme, le moment précis où l'excellence, la perfection, ce que La Bruyère appelle le « point de maturité », le cède à un « nimis », à un point au delà, à partir duquel l'art dé-

génère. Et quelle meilleure preuve d'une connaissance profonde de l'Italie que d'avoir choisi Rome pour y suivre cette étude ! Dès Michel-Ange, Burckhardt voit la fin de la Renaissance, et le début de ce qu'il nomme le « baroque ». Il est vrai que, dans la pureté même de son goût classique, Burckhardt garde de la sympathie pour cette première décadence si voisine encore de la perfection, et où il y a un excès, un effort, à l'égard duquel parfois le critique raffiné ne peut se défendre de certaines préférences.

Burckhardt n'a pas autant vécu en Italie que notre Stendhal (1), et surtout il ne s'y est pas, autant que lui, livré à la vie italienne. Stendhal, qui est un précurseur, un éclaireur d'avant-garde, et, selon l'expression de Sainte-Beuve, le « cosaque du romantisme », n'a pas d'égal dans la pénétration du caractère, des mœurs, des passions de l'Italie dont il est le psychologue. En ce sens l'*Histoire de la peinture en Italie* (2), les *Promenades dans Rome* (3), restent le « livre d'études », le recueil d'esquisses, le carnet de philosophe et d'artiste, où il y a le plus à puiser pour la connaissance intime de ce peuple unique. Dans ces pages, écrites au jour le jour, il y a tout ensemble la chronique, l'histoire et le roman de toute une race qui a la physionomie, l'âme et les nerfs d'une personne. Stendhal disait qu'il ne serait compris qu'en 1880 : je ne suis pas bien sûr que même aujourd'hui la critique ait atteint et expliqué toutes les divinations de ce profond humoriste.

Burckhardt, lui, est plutôt un de ces colons, à la manière allemande, comme Gregorovius ou Reumont, qui s'établissent à demeure dans leur sujet, et ne se laissent point distraire au dehors. Une partie du *Cicerone* a été composée en voyage, sur place, et telles réflexions à propos d'une clef à demander pour entrer dans une église ou d'un sacristain qui ne tire jamais les rideaux d'une coupole, semblent boutades de touriste. Les monuments de Gênes et de Naples ont été certainement décrits sur les lieux mêmes. Certains jugements, rudes et brusques, sur Michel-Ange par exem-

(1) Burckhardt a lu attentivement Stendhal ; il le cite dans son ouvrage, *la Culture de la Renaissance en Italie* (2e édition, page 347, note 1).

(2) Ouvrage publié en 1817, chez Didot.

(3) Ouvrage publié en 1829.

ple, ont nerveusement échappé à l'auteur en présence de tel tableau ou de telle statue. Burckhardt, en Italie, appartient tout entier à sa pensée, et il ne suit qu'elle. En sorte que peu à peu les œuvres lui apparaissent dans le cadre et le reflet de cette pensée même. Le cadre, il est vrai, est l'histoire à laquelle chaque œuvre le ramène, et qui, à son tour, enserre chaque œuvre. Et ainsi finissent par se souder dans son esprit l'histoire et l'art. Les deux livres de Burckhardt, le *Cicerone* et la *Culture de la Renaissance en Italie*, ont été conçus en même temps, dans la même préoccupation, et comme le complément l'un de l'autre. Quant à l'auteur, il a vécu si avant dans cette Italie des XIV^e^, XV^e^ et XVI^e^ siècles, que le reste s'est comme effacé : il a été absorbé dans son œuvre.

C'est qu'en effet cet homme de la Renaissance avait trouvé son temps et son pays d'élection. L'humaniste bâlois, formé à l'école des archéologues et des érudits de Berlin, avait trop d'affinités avec les *Quatro* et les *Cinquecentistes*, pour ne pas devenir leur historien. Et, de fait, la Renaissance n'a jamais été soumise à plus profond examen. Burckhardt a fait à la fois le catalogue de ses œuvres et l'analyse de son génie : le *Cicerone* est l'inventaire des monuments ; l'essai sur la *Culture de la Renaissance en Italie* est le bréviaire des idées, des sentiments et des mœurs, d'où est issue cette magnifique civilisation, cette « vita nuova » du monde moderne. La politique d'oligarchie esthétique, l'affranchissement de l'individu, le réveil de l'antiquité, « la découverte de l'univers et de l'homme (1) », le renouveau de la vie sociale, la crise des mœurs et de la religion : telles sont les origines de cette révolution des XIV^e^, XV^e^ et XVI^e^ siècles, et les assises sur lesquelles Burckhardt a fait reposer le monde nouveau. Dante, Machiavel, Pétrarque, Boccace, l'Arétin : tels sont les grands esprits auxquels il a demandé le secret de la Renaissance. Les œuvres, dès lors, s'expliquaient comme d'elles-mêmes, et l'art n'était plus que la dernière expression, la plus visible, d'un temps qui trouvait en lui sa véritable image et

(1) Cette expression, qui est le titre d'un des chapitres de la *Culture de la Renaissance en Italie*, a été empruntée par Burckhardt à Michelet, dans l'introduction du VII^e^ volume de l'*Histoire de France*. — Voir la *Culture de la Renaissance* (2^e^ édition, page 241).

son complet achèvement. Burckhardt l'a d'autant mieux compris, que cette discipline, cette culture est la sienne. Il y a ressaisi, à leur source, les « humanités », le goût, l'idéal classique. Sur cette terre sacrée, où il était allé en pèlerinage, il reconnaissait ses dieux.

II.

Vers les années 1850-51, Burckhardt devint professeur de l'histoire de l'art à l'Université de Bâle ; — et, sauf un intervalle assez court, pendant lequel il accepta une vocation à l'Institut polytechnique de Zurich, lors de la fondation (1855), — il n'a pas cessé d'y enseigner. Aujourd'hui encore ses cours sont très suivis et par d'autres même que des étudiants. Je n'ai pas eu occasion de l'entendre, et je le regrette : Burckhardt, en effet, au dire de ceux qui le connaissent, se livre plus dans sa chaire que dans ses ouvrages et dans sa vie. Son humeur originale et sa verve bâloise ne se donnent carrière que devant ce public d'élèves, auxquels se mêlent quelques collègues, des érudits, et un certain nombre d'amateurs. L'objet de son enseignement est l'histoire générale de la culture (*Culturgeschichte*), dont Herder avait, dans son *Adrastea* (1), donné l'esquisse et le premier modèle. Au nombre des plus belles et des plus savantes leçons de Burckhardt, l'un de ses auditeurs les plus assidus et les plus éclairés me cite une histoire de la culture grecque et une histoire du siècle de la Révolution. L'essai publié à Bâle en 1853, sur *Constantin le Grand et son temps* (2), est de même, sans doute, la rédaction d'un cours consacré à l'époque étrange et décisive où s'est consommée l'alliance entre le christianisme et l'Empire. — Mais, dans ce passé de la culture humaine, le temps et le pays auxquels la prédilection de Burckhardt reste fidèle, c'est la Renaissance, c'est l'Italie. Trois œuvres en témoignent, les plus étendues et les plus fortes qu'il ait écrites : le *Cicerone*, publié à Bâle en 1855 ; la *Culture de la Renais-*

(1) L'*Adrastea* de Herder a paru, par fragments, de 1801 à 1803.

(2) J. Burckhardt, *Die Zeit Constantin's des Grossen.* — Une nouvelle édition a paru à Leipzig en 1880.

sance en Italie, publiée à Bâle en 1860 ; l'*Histoire de la Renaissance en Italie*, publiée à Stuttgart en 1867. Ces livres, composés moitié du haut de la chaire, moitié en voyage, sont le résumé d'une vie, l'application d'une méthode, la confession d'une foi artistique et littéraire.

J'ai indiqué déjà ce qu'était la *Culture de la Renaissance en Italie* (1). Je voudrais, pour définir encore le caractère de cet ouvrage, reprendre, au sens original, le titre que Voltaire avait choisi pour son abrégé d'histoire universelle : Essai sur les mœurs. Ce dernier mot comprend tout ensemble le génie d'une race, ses croyances, ses traditions, ses idées, ses aptitudes, ses goûts, d'où résultent ses habitudes et ses lois qui, le temps aidant, deviennent ses mœurs. Les mœurs de la Renaissance, la manière dont elles se sont formées ; quels changements elles expriment et traduisent dans l'âme, le cœur et l'esprit de l'homme, à quelle vie nouvelle elles le destinent : tel est le sujet que s'est proposé Burckhardt, et que son analyse a vraiment épuisé. Le difficile en pareille matière, et lorsque l'œuvre du temps a fait de ces habitudes, de ces mœurs, qui un jour ont été nouvelles, une seconde nature, de dépouiller le vieil homme et d'atteindre à la source l'impression de « fraîche nouveauté » qu'à cette date déjà éloignée a ressentie l'âme humaine. Pour avoir la sensation de la renaissance, il faut, en quelque sorte, renaître soi-même. Et le secret de cette jouvence c'est, par un effort d'imagination, de science et de sympathie, d'émigrer vers ces siècles de jeunesse, et de pénétrer au cœur même des hommes qui y ont vécu. L'histoire, à cet égard, est surtout une psychologie. Aussi Burckhardt a-t-il de préférence recherché les confidences des autobiographies et des mémoires. La *Vita nuova* de Dante, le *Secret* de Pétrarque, les *Sonnets* et la *Fiammetta* de Boccace, les *Commentaires* du pape Pie II, les *Lettres* de Machiavel et de l'Arétin, la *Vie* de Benvenuto Cellini, ou encore les *Hommes illustres* et les *Éloges* de Paul Jove, les *Florentins illustres* de Jacques de Bergame, la *Vie des Peintres* de Vasari; autant de documents immédiats où

(1) Une seconde édition a paru à Leipzig en 1869, une troisième à Leipzig en 1880.

ce temps dépose en témoignage sur lui-même. Au sortir des x^e^, xi^e^ et xii^e^ siècles, quelle autre humanité ! L'homme devenu une valeur propre, une énergie naturelle, avec le goût et le respect de tous les sentiments destinés à la fortifier : le souci de l'honneur, la passion de la gloire, la fierté de l'esprit, le désir de la culture, l'amour du beau. Une vie politique, favorable à ce développement de l'individu. Un réveil de la science et de l'art, un souffle d'antiquité sur ce monde nouveau, qui en fait le continuateur et l'héritier d'Athènes et de Rome. Une société jeune, ardente, qui aime la vie et la pare; dont les croyances et les mœurs, de plus en plus terrestres et humaines, tendent à établir le culte unique de la beauté. C'est cette révolution que Burckhardt a décrite avec la conscience des idées et des passions qui lui avaient donné l'essor. Son histoire de la culture (1) (*Culturgeschichte*) reposait sur la psychologie profonde de l'âme d'un peuple qui, pendant trois siècles, a été l'âme même de l'humanité.

Burckhardt, comme complément et achèvement de son ouvrage, avait projeté d'écrire un livre sur l'Art de la Renaissance. La première partie seule a été exécutée : l'*Histoire de l'Architecture* (2). Mais c'est, j'ose le dire, un travail d'une rare perfection, Burckhardt s'y montre architecte autant qu'historien ; et de tous les arts, d'ailleurs, c'est bien à l'architecture que semblent être allées ses préférences. Ici encore, la forte école de Kugler l'avait solidement préparé. Rien de plus simple et de plus élégant que le plan qu'il a adopté. Après quelques réflexions sur l'instinct, le sens qu'ont les Italiens de l'art monumental, sur le caractère des artistes, des dilet-

(1) L. Geiger, qui a publié la troisième édition de la *Culture de la Renaissance*, est un des savants allemands qui, avec Lazarus et Steinthal, ont le plus fait pour l'établissement d'une psychologie des peuples (*Vœlkerpsychologie*). Il est probable qu'en se constituant l'éditeur de l'ouvrage de Burckhardt, il y a vu l'un des essais les plus précoces et les plus heureux de la science nouvelle.

(2) C'est l'ouvrage publié à Stuttgart, en 1867, sous le titre : *Histoire de la Renaissance en Italie*. Ce volume, précédé d'une courte préface de J. Burckhardt et de W. Lübke, fait suite à la grande *Histoire de l'Architecture*, en trois volumes, publiée par Kugler (1859), et qui s'arrête à la fin du gothique. — Lübke a publié depuis un volume sur la Renaissance française et un volume sur la Renaissance allemande. — Une seconde édition de l'ouvrage de Burckhardt a paru à Stuttgart en 1878.

tanti, des riches amateurs qui faisaient construire, deux chapitres sont consacrés aux restes de l'art antique en Italie, aux études faites d'après les maîtres anciens tels que Vitruve, et enfin aux nouveaux théoriciens de la Renaissance, Battista Alberti, Serlio, Polifilo. Puis vient une analyse, singulièrement fine et profonde, des diverses formes architecturales et des divers ordres, une sorte de morphologie des colonnes, des piliers, des pilastres, des chapiteaux, des frises, des corniches, qui fait de ces membres de l'architecture comme les parties d'un organisme vivant. Et voici, en effet, les organismes dont ils sont destinés à être les éléments : l'église, le cloître, le palais, la villa, le jardin. Un appendice étendu qui est, au fond, la seconde division de l'ouvrage, est dédié à la décoration, ce détail, ce raffinement de l'art où la Renaissance excelle, depuis les arabesques de pierre et les incrustations de marbre, les mosaïques des pavés, les boiseries des sacristies, les grilles de bronze des chapelles, jusqu'aux stucs des plafonds et aux peintures des façades. Burckhardt a ramassé dans cette œuvre les trésors de science et d'observation qu'il devait à ses voyages, à son expérience, à sa méditation sur les sujets d'art. Il y montre aussi, avec une passion secrète qui donne de la vie à son style, des goûts, des prédilections, où l'artiste se trahit. Burckhardt est, en architecture, un classique d'ordre composite. Il aime la mesure, l'harmonie, l'articulation nettement accusée par le pilier, le pilastre, la corniche. Bien que sensible à la grâce et au charme de la décoration, il préfère la ligne, l'ensemble, la justesse facile des proportions. Mais il est une forme entre toutes qui l'a séduit : c'est la coupole. Aussi l'architecture romane et la Renaissance tardive se trouvent-elles étroitement associées dans ses sympathies. L'église ronde de San Lorenzo à Milan, San Salvatore à Venise, la chapelle des Pazzi dans le cloître de Santa Croce à Florence, Santa Maria di Carignano à Gênes : telles sont ses architectures favorites. C'est dire son admiration toute particulière pour Palladio et ses élèves, pour les églises de Venise et les palais de Vicence. Dans l'histoire de l'art, au moins en Italie, il paraît assez disposé à penser que le gothique, qui y est, sauf à Milan et à Sienne, peu connu, peu compris, a été surtout un arrêt, un obstacle ; — et que la Renaissance elle-même n'a vraiment

trouvé sa voie que du jour où, grâce à Bramante, revenue à la basilique et à la coupole, elle a renoué la chaîne des traditions. Un Bâlois, qui connaît Burckhardt, signale comme un des principaux traits de sa nature d'esprit sa préférence pour tout ce qui est roman et rond (*seine Vorliebe für alles romanische und runde*) : c'est bien, en effet, l'une des formes de l'esprit classique, une de celles, je l'ai remarqué plus haut, où il y a déjà un commencement de décadence.

J'arrive au *Cicerone* (1); et tout d'abord j'avoue être surpris du détachement dont l'auteur a fait preuve à l'égard de son œuvre. Dès qu'il l'eut publiée en 1855, il semble qu'elle n'ait plus existé pour lui. Il abandonna le soin des trois éditions qui ont suivi, d'abord à Albert de Zahn, puis à Wilhelm Bode. Et dans les premières pages de la *Culture de la Renaissance*, il exprime ses regrets de n'avoir pas écrit l'histoire de l'art, comme si le *Cicerone* n'était pas en réalité cette histoire même. Ou plutôt, le *Cicerone* contient davantage encore, et la modestie du titre ne doit pas faire illusion sur la haute valeur de l'ouvrage. Ce prétendu « Guide » est un livre d'une vraie originalité, fortement composé, dont l'exécution trahit, jusque dans les détails, une science maîtresse.

Il serait malaisé de définir d'un seul mot le *Cicerone*, qui est à la fois une topographie, une histoire, une critique des monuments de l'art antique et moderne en Italie. Je me ferai mieux comprendre en décrivant la méthode et le plan de l'auteur. Burckhardt, en vrai disciple de la Renaissance, considérait l'Italie comme un tout continu ; et, dans l'histoire de l'art de même que dans l'énumération des œuvres, il ne séparait pas l'Italie antique de l'Italie moderne. La section du *Cicerone* qui était dédiée à l'architecture commençait aux temples de Pœstum pour finir aux villas napoli-

(1) La première édition du *Cicerone* a paru à Bâle en 1855, en sept volumes de petit format. La seconde et la troisième édition ont été publiées en 1869-1870 et en 1874, par A. de Zahn. La quatrième édition, avec des changements importants dans le plan et la distribution, a été publiée à Leipzig en 1879 par le docteur Wilhelm Bode, l'un des directeurs du Musée de Berlin. Une cinquième édition a paru en 1884, avec de nombreuses additions dues à M. Bode et à quelques autres collaborateurs.

taines et génoises des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Des convenances d'éditeur ont fait plus tard réunir dans une même et première partie tout ce qui concernait l'art antique ; mais le principe de la composition n'a pas été affecté. Ce principe est d'abord de suivre à travers les siècles les vicissitudes d'un art; puis de placer chaque œuvre à sa date et en son lieu, de façon à ce que la description de l'œuvre serve elle-même à cette suite de l'histoire et s'accommode avec l'ordre géographique adopté. Soit, par exemple, en architecture, le gothique italien. Burckhardt indique d'abord brièvement les principaux caractères du genre. Puis il le suit, à travers l'histoire, dans chaque région où graduellement il se développe : à Assisi, à Arezzo, à Sienne, à Orvieto, à Lucques, à Pise, à Padoue, à Vérone, à Venise, à Milan, à Pavie, dont les monuments sont successivement décrits, avec mention des artistes et des écoles. Soit encore, en sculpture, le XV^e^ siècle. Cette histoire de la première Renaissance a ses étapes : Florence d'abord, avec Nanni di Banco, Ghiberti, Donatello, Verrocchio, les della Robbia ; puis Sienne, Bologne, Milan et Pavie, Venise enfin, avec Leopardi et les Lombardi. Burckhardt les suit, il va avec l'histoire de ville en ville, il s'arrête devant les œuvres et médite la vie des maîtres. Soit enfin, en peinture, le même XV^e^ siècle. Ici encore, c'est à Florence que sont les origines avec Masaccio, Fra Filippo Lippi, Sandro Botticelli; puis c'est l'école d'Ombrie avec Signorelli et le Pérugin, Padoue avec Mantegna, Bologne avec le Francia, Venise avec Antonello de Messine, les Bellini et Carpaccio. Tantôt c'est le plan topographique qui l'emporte dans la section de peinture surtout, où les écoles se divisent plus nettement d'après les rivalités de régions et de villes ; tantôt c'est l'ordre historique qui prévaut, dans les époques de tâtonnement et dans les siècles de décadence particulièrement, où l'individualité des artistes est comme sacrifiée aux tendances générales du temps. Mais partout le travail d'exécution est difficile ; et il a fallu une rare souplesse d'esprit, une mémoire agile, une entente profonde de la perspective littéraire, une réelle concision de style, pour étendre sur une même œuvre ce réseau d'une triple méthode. J'ajoute, et ce n'est pas le moindre mérite, que le lecteur n'a pas le sentiment d'une telle

complexité, — et qu'il recueille le bénéfice de cette composition savante sans en avoir la peine.

Le *Cicerone* présente ainsi un tableau complet de l'art antique et moderne en Italie, et un répertoire des œuvres d'architecture, de sculpture, de peinture, depuis les temples de l'ancienne Poseidonia, les restes de la vieille statuaire étrusque et les fresques du Musée de Naples, jusqu'aux architectures de Borromini, aux statues du Bernin, aux peintures des Carrache et du Caravage. Le vaste et magnifique Musée d'Italie est tout entier décrit et classé. Et ici, je dois relever l'ingéniosité des moyens à l'aide desquels le *Cicerone* est adapté à son office de guide. Un habile système de notation et de chiffres, à propos de chaque œuvre, de chaque nom d'artiste et de ville, renvoie le lecteur à des tables très exactes; en sorte que, d'une part, il embrasse d'un coup d'œil tout ce que chaque ville contient, et que, d'autre part, il peut rapidement se rendre compte de ce que chaque artiste a produit. Le voyageur qui, le *Cicerone* à la main, arrive à Florence, par exemple, a, dans les quinze pages du Registre des villes (*Ortsregister*), la liste des églises, musées, palais, villas, ainsi que des architectures, statues, tableaux, qui y sont renfermés. Et s'il lui plaît de savoir ce qu'un maître tel que Raphaël ou Michel-Ange a créé, quelques chiffres à la suite de ces deux noms, dans le Registre alphabétique des artistes (*Register der Künstlernamen*), lui indiquent où il trouvera l'énumération et la description de leurs œuvres. Les rubriques sont faciles, commodes; et ce livre, vraiment scientifique, est ainsi rendu propre, sans que le caractère de l'ouvrage en soit le moins du monde altéré, à être comme le vade-mecum du touriste dilettante.

Burckhardt se défend, dans sa préface, d'avoir cherché d'autre objet que d'indiquer au lecteur les richesses artistiques de l'Italie, et de le préparer à les mieux goûter. Il définit lui-même son ouvrage, une « introduction à la jouissance des œuvres d'art en Italie ». Il n'a pas, dit-il, prétendu analyser et approfondir l'idée même des œuvres que les mots seraient impuissants à exprimer, et qui, selon lui, parlent toutes seules. Il ne veut que nous placer devant elles, et il attend qu'en leur présence s'éveille le sentiment qu'elles doivent inspirer. Cette liberté, ce loisir laissé à l'impres-

sion spontanée, n'est déjà pas, le voyageur en conviendra, d'un cicerone ordinaire : c'est la marque d'un psychologue et d'un critique. Et de fait, en lisant les descriptions de Burckhardt, nul n'éprouvera la moindre contrainte et ne sentira la moindre pression exercée sur ses goûts. Mais ce livre nous introduit au cœur de la place, il recompose pour nous les différents milieux dans lesquels l'art et les artistes se sont développés. Ce n'est pas Burckhardt, c'est l'histoire elle-même qui apprécie et qui juge. Les émotions qui naissent en nous, les jugements qui se formulent dans notre esprit, restent les nôtres tout en appartenant à l'auteur ; nous refaisons nous-mêmes le travail qu'il a fait et nous avons encore quelque droit à nous attribuer des conclusions qui sont les siennes. Jamais il n'y eut méthode plus libérale, et jamais le *moi*, si haïssable, ne s'est mieux effacé pour nous donner l'illusion, je me trompe, pour nous laisser le mérite de notre propre originalité.

Telle est l'œuvre de Jacob Burckhardt : elle est bien d'accord avec sa vie elle-même, avec les études et les influences de la jeunesse, avec les opinions et les goûts qui en sont résultés. C'est une harmonie de plus chez cet esprit si jaloux de la proportion, de la mesure, si pénétré de cette belle pensée des anciens, que la vie est aussi une œuvre d'art, et que, selon la parole d'un des derniers Alexandrins, chacun sculpte sa propre statue.

A. Gérard.

AVIS.

Le plan du livre, tel qu'il a été esquissé dans l'étude précédente, était, selon la remarque du docteur W. Bode dans la préface de la quatrième édition, le seul qui fût possible pour condenser en un si étroit espace la revue des diverses œuvres d'après les conditions de chaque genre.

L'espace écoulé depuis la première publication du livre (1855) avait cependant rendu nécessaires, outre des additions, quelques changements essentiels.

L'éditeur de la seconde et de la troisième édition, A. de Zahn, s'était appliqué à respecter l'intégrité du texte primitif. Quant aux modifications devenues indispensables, il s'était contenté de les intercaler, en les signalant à l'aide de parenthèses ou de chiffres.

L'éditeur de la quatrième édition, le docteur W. Bode, devant les inconvénients, les obscurités et parfois les contradictions de ce mode de procéder, préféra opérer une sorte de refonte, non sans s'être mis d'accord avec l'auteur auquel il avait pu, dans un séjour commun à Rome et à Florence, soumettre les vues principales de ce travail. Les modifications, dès lors, purent être incorporées au texte même. Quelques parties furent entièrement remaniées, à savoir la Sculpture du moyen âge et de la Première Renaissance, ainsi que les chapitres les plus importants de la Peinture aux mêmes époques. Pour l'Architecture, quelques fragments nouveaux, sur l'Art décoratif, furent ajoutés par Burckhardt lui-même. Les retouches de l'Art antique étaient dues au docteur Flasch, de Würzbourg ; les modifications du chapitre de l'Art paléochrétien, au docteur J. P. Richter, de Londres. Quant à la révision des chapitres relatifs à la Peinture, c'est, avec les travaux de Mündler, l'ouvrage de Crowe et Cavalcaselle qui avait servi de base.

C'est également à partir de la quatrième édition qu'a été adoptée la division générale en deux volumes : l'un consacré à l'Art antique, l'autre à l'Art chrétien jusqu'à la fin du dernier siècle. Une table spéciale a été adjointe à chaque volume. Dans ces tables, l'ordre alphabétique a été choisi, soit pour les villes, soit pour les édifices, églises, palais, etc., compris dans chacune d'elles. Mais pour toutes les collections, ou pour les églises les plus importantes, on a énuméré les œuvres d'art d'après leur emplacement et les vues d'exposition, en désignant le sujet, et, autant que possible, le nom de l'artiste (ainsi que le numéro du catalogue de la galerie).

Dans la cinquième édition qui vient de paraître sous la direction du docteur W. Bode, et qui a servi de texte à la présente traduction, le même plan et les mêmes divisions ont été respectés. Mais certaines parties du texte ont subi de nouveaux et profonds remaniements. L'Art antique a été revu par le docteur

Fraenkel. Toute l'Architecture, et spécialement les chapitres de la Première Renaissance, a été considérablement revue et augmentée par M. Henri de Geymüller. La Sculpture romaine du XV^e^ siècle a été revue par le docteur H. de Tschudi; la Peinture des Trecentistes (XIV^e^ siècle), par le docteur H. Thode; et la Peinture de l'école de Sienne par Charles Fairfax Murray.

NOTA. — On a omis certains genres d'œuvres d'art, soit parce que l'intérêt en était trop spécial (les antiquités étrusques, par exemple); soit parce qu'il s'agissait d'œuvres nomades et d'un accès difficile (telles que les collections d'estampes, fort rares et très défectueuses, d'ailleurs, en Italie), ou d'objets qui exigent une étude proprement technique, comme les gemmes et les médailles. Les miniatures de manuscrits ont de même été laissées de côté.

Les expressions « droite » et « gauche » sont toujours entendues dans le sens de la personne qui entre. Ainsi, dans une église, c'est la droite ou la gauche, non pas à partir du maître autel, mais à partir du portail. Il s'agit toujours du portail de la façade principale : sinon la remarque expresse en est faite.

INDICATION DES PLANS

PLACÉS A LA FIN DU VOLUME.

PLAN I. — Florence, Galleria degli Uffizi.

PLAN II. — Naples, Museo Nazionale, *Rez-de-chaussée*.

PLAN III. — Naples, Museo Nazionale, *Premier étage*.

PLAN IV. — Rome, Palais du Vatican.

TABLE GÉOGRAPHIQUE[1].

Alatri.

Châteaux forts, 1 C.

Albano.

Nymphée (près de la sortie du lac), 43 F.
Sépulture des soldats (en forêt), 27 A.
Tombeaux dits d'Ascagne ou de Pompée, 25 H.
— des Horaces et des Curiaces, 25 L.
Villa de Domitien, 48 A.

Amalfi.

CATHÉDRALE.
Sarcophages, 176 T, U.

Ancône.

Arc de Trajan, 29 C.

Aoste.

Arc de triomphe, 28 B.

Arpino.

Murs, 1 B.

Assise.

Temple de Minerve, 21 A.

Baja.

Bains, 43 B.
Ruines de villas, 46 E.

Benevento.

Arc de Trajan, 29 B, G.
Sculptures de cet arc, 173 A.

Bologne.

MUSEO CIVICO.
Tombeaux étrusques, 192 B. — Vases peints, 179 D.

Brescia.

Temple d'Hercule, 21 G, 35 E.

MUSEO PATRIO.
Salle de gauche.
Au milieu :
Victoire, 95 B.
Paroi gauche :
Armure d'un cheval, 60 B.

Capoa (S. Maria di).

Amphithéâtre, 11 A, 38 B.
Mausolée circulaire, entre Caserta et Capoue, 25 F.

Capri.

Villa de Jupiter, 46 F.

Castellaccio.

Façades des tombeaux, 1 E.

Catane.

MUSÉE BISCARI.
Jupiter (torse), 150 I.
Reliefs funéraires, 171 B.

(1) Cette table est plus complète que celle de l'édition allemande.

Cava (la).

S. TRINITA.

Sarcophage, 176 S.

Cervetri.

Tombeaux étrusques, 1 F.

Conochia.

Mausolée circulaire, 25 F.

Cori.

Temple des Dioscures, 21 C.
Temple d'Hercule, 14 B.

Cortona.

CATHÉDRALE.

Sarcophage, 177 F.
Collection étrusque, 69 D.

Cosa.

Murs, 1 A.

Fano.

Arc de triomphe, 28 D.

Ferentino.

Murs, 1 B.

Fiesole.

Théâtre, 37 I.

Florence.

GALLERIA DEGLI UFFIZI.

Premier vestibule (dit *extérieur*).

8-11. Reliefs (Procession), 172 H.
12-14. Ornements en relief, 13 I, 17 A.

Second vestibule (dit *intérieur*).

16, 17. Piliers ornementés, 57 D.
18. Cheval, 162 G.
19. Sanglier, 164 K.
20. Apollon, 112 D.
21. Adrien, 150 F.
23. Auguste, 150 F.
24, 25. Chiens, 163 F.
— Sénèque (soi-disant), 158 E.

1er corridor (*côté est*).

35 et 36 (*à droite en entrant, au bout*). Agrippine assise, 107 J.
38. Hercule et Nessus, 137 B.
39. Sarcophage (Vie d'un Romain), 177 G.
41, 43. César (marbre et bronze), 152 F.
44. Attys, 126 N.
47. Auguste, 152 C.
48. Agrippa, 158 F.
50. Tibère, 152 C.
51. Pan et Olympos, 121 B.
52. Athlète (conf. N° 75), 82 K.
58. Victoire, 102 A.
62. Sarcophage (Enlèvement des Leucippides), 177 I.
66. Satyre, 117 E.
68. Sarcophage (**Travaux d'Hercule**), 177 J.
74. Pomone, 101 E.
75. Athlète (Doryphore), 82 K.
76. Julie, fille de Titus, 152 C.
80. Vitellius, 152 C.
81. Uranie (soi-disant), 105 A.
82. Ariane, 114 E.
87. Titus, 152 C.
92. Domitien, 152 C.
96. Trajan, 152 C.
97. Calliope, 105 C.
98. Ganymède, 111 F.
106. Mercure, 81 A.
113. Vénus, 97 A.
119. Apollon, 91 E.
121. Apollon avec un cygne, 92 N.

Tribune.

342. Vénus de Médicis, 96 F.
343. Lutteurs, 137 A.
344. Satyre, 116 D.
345. Apollino, 91 A.
346. Rémouleur, 129 J.

2e corridor (*côté sud*), dit *de communication*.

123, 124. Petits Amours, 137 D.
127. Bacchante, 122 D.
129. Sarcophage (Chute de Phaëton), 84 C, 177 J.
133. Minerve, 87 A.
134. Vénus, 96 A.
137. Autel (Sacrifice d'Iphigénie), 171 C.

138. Arracheur d'épine, 133 F.
141. Socle à trois côtés (Petits Amours), 57 E.
145. Vénus accroupie, 97 C.
146. Nymphe, 100 D.
150. Statue d'un jeune prince, 151 L.
— Têtes d'empereurs, 152 C.
— Trois masques tragiques, 160 I.

3e corridor (*côté ouest*), dit aussi *second*.

155, 156. Marsyas, 119 B.
162. Néréide, 124 A.
169. Discobole, 82 E.
172. Autel avec inscription, 57 F.
236. Autel consacré aux Lares d'Auguste, 57 F.
238. Monument funéraire, 57 F.
177. Apollon juvénile, 92 C.
178. Jupiter, 145 E.
194, 202. Mercure (Apollon), 81 B, C.
204. 209, Esculape, 71 J.
205. Olympos (Daphnis), 121 C.
208. Bacchus et le Faune, 117 G.
— Têtes d'empereurs, 152 F.

1re salle des portraits des peintres.

339. Vase de Médicis (Sacrifice d'Iphigénie), 57 G, 171 D.

Salle des Inscriptions et statues antiques.

262. Bacchus et Ampelos, 113 E.
263. Mercure, 81 D.
264. Prêtresse, 107 E.
265. Vénus Genitrix, 99 C.
266. Vénus, dite Uranie, 98 D.
267. Karnéades, 146 E.
274. Scipion, 156 I, 158 I.
277. Sapho (soi-disant), 147 G.
278. Alcibiade (soi-disant), 147 G.
280. Aristophane (soi-disant), 147 G.
281. Enfant en toge, 133 C.
287. Sophocle (Solon), 147 G.
291. Relief des Éléments, 171 E.
292. Silène, 120 D.
299. Marc Antoine, 158 H.
300. Démosthène, 147 G.
302. Cicéron, 158 G.
305. Hippocrate, 147 G.

Salle de l'Hermaphrodite.

306. Hermaphrodite, 125 B.
307. Torse (Mercure?), 81 F.
308. Ganymède, 111 J.
310. Hercule enfant, 131 G.
311. Pan et Hermaphrodite, 121 I.
313, 317. Garçons à l'oie, 132 L.
314. Junon, 77 J.
315. Torse de Satyre, 119 C.
318. Alexandre mourant (soi-disant), 148 D.
320. Génie de la Mort, 110 I.
324. Torse de Satyre, 118 A.
— Portraits, 158.
— Amour et Psyché, 110 K.
— Temple circulaire sur un relief, 171 F.
— D'autres bas-reliefs, 171 G à K.

Cabinet des camées.

Collection de gemmes de Médicis, 178 C.

Salle de Niobé.

Groupe de Niobé, 140 A.
259, Jupiter, 71 B.
260, Océan, 73 B.

Salles des Bronzes (1).

1re salle.

— Lampes, 59 A.
7. Homère, 145 H.

2e salle.

424. Idolino, 83 F.

Petits bronzes dans des vitrines :

Amazone, 89 E.
Animaux, 164 M.
Apollon, 92 K.
Bacchus, 113 L.
Diane, 94 E.
Enfants, 131 C.
Esclaves, 127 C.
Hercule, 74 G.
Hercule et Antée, 137 E.
Joueur de la double flûte, 116 I.
Leucothée, 100 H.
Lutteur, 83 G.
Mars, 79 F.
Minerve, 86 G.
Objets mobiliers, 58 B à D, 59 A, B, C.
Portraits, 158 J.
Sérapis, 71 F.
Statuettes, 134 C.
Tychée, 88 I.
Vénus, 97 G, 98 A, C.
Victoire, 102 G.

(1) Les bronzes étrusques ont été incorporés dans le Musée étrusque.

LOGGIA DEI LANZI.

Ménélas et Patrocle, 138 C.
Femme barbare (Thusnelda), 130 A.
Lions, 162 L.
Vestales, 108 B.

MUSEO EGIZIACO-ETRUSCO.

Chimère, 69 A, 163 J.
Objets étrusques, 69 E.
Collection des vases, 61 A, 179 C.

GIARDINO BOBOLI.

Sarcophage (Travaux d'Hercule), 177 K.
Groupe, 193 A.

PALAZZO CEPPERELLO.

Cariatide, 109 F.
Leucothée, 101 A.

PALAZZO PITTI.

Cour principale. (*Gran cortile.*)

Hercule et Antée, 75 F, 137 C.

Petite cour. (*Cortilino della Fama.*)

Ménélas et Patrocle, 138 B.
Nymphe, 100 F.

Vestibule en haut du grand escalier.

Athlète, 83 C.
Esculape, 71 K.
Minerve, 87 E.
Satyre (Periboëtos), 115 D.
Satyre avec panthères, 118 B.
Vénus, 96 D.

Stanza della Stuffa.

Prêtresse, 107 F.

PALAZZO RICCARDI.

Cour.

Bustes d'hommes célèbres, 156 J.

Salle du rez-de-chaussée.

Apollon (Têtes d'), 158 K.
Athlètes (Têtes d'), 158 K.
Sapho (soi-disant), 158 K.

Corridor latéral de droite.

Portrait d'un Romain, 158 I.

Vestibule de l'Academia della Crusca.

Diane marchant, 94 D.
Victoire, 102 B.

PALAZZO VECCHIO.

Grande salle.

Apollon avec un cygne, 92 O.

Formia, près de Gaète.

Tombeau dit de Cicéron, 25 I.

Gaète.

Tombeau de Munacius Plancus, 25 B.

S. Germano.

Amphithéâtre, 38 H.

Girgenti.

Tombeau dit de Théron, 7 C.

CATHÉDRALE.

Sarcophage (Hippolyte et Phèdre), 177 B.
Oratorio de Phalaride, 7 D.
Temple dit de Castor et Pollux, 7 A.
— de la Concorde, 6 D.
— d'Hercule (à ajouter au texte), 7 A.
— de Junon Lucine, 6 E.
— de Jupiter Olympien, 6 G.
— de Proserpine (S. Biagio), 6 F.
— de Vulcain, 7 B.
— au-dessous de l'église S. Maria de' Greci, 7 E.

Herculanum.

Basilique, 34 E.
Forum, 33 E.
Théâtre, 37 H.
Villa, 46 B.

Lucques.

Amphithéâtre et Théâtre (Restes), 38 E.

Marsala.

HOTEL DE VILLE.

Groupe d'animaux, 163 B.

Mazzara.

CATHÉDRALE.

Sarcophage d'Amazones, 177 A.

Milan.

Thermes (S. Lorenzo), 40 A, 43 C.

Naples.

CAMPO SANTO.

Imitation des tombeaux antiques, 26 D.

S. CHIARA.

Sarcophage, 177 D.

S. PAOLO.

Colonnes corinthiennes, 21 B.

COLLÈGE DES JÉSUITES.

Scipion l'Africain, 157 L.

MUSEO NAZIONALE.

Vestibule du rez-de-chaussée.

Alexandre Sévère, 151 I.
Dieux des eaux, 73 A.
Flore et Génie, 101 D.
Muse, 104 D.

CÔTÉ DROIT.

Peintures murales.

(Les cinq salles du côté sud sont comptées en allant de la dernière à la première.)

1re salle.

Collection d'anses détachées, 58 C.
LXVIII, LIX. Peintures italiques, 183 E.
LX. Trois femmes, 186 A.
LX. Narcisse, 186 E.
LXI, LXII, LXIII, LXV, LXVI, LXVII. Paysages et Vues de monuments, 188 A, C, D.
LXIV. Cérès, 186 I.
LXX. Jupiter et Victoire, 186 H.
LXXI. Jupiter sur le mont Ida, 185 A.
LXXII. Dessins sur du marbre, 186 B.

2e salle.

XLI. Satyres dansants, 187 G.
XLII. Bacchantes, Silènes, Centaures, 187 E.
XLV. Petits Amours, 186 D, 187 A, H.
XLIX. Mars et Vénus, 185 B.
L. Joueuse de flûte, fragment, 187 D.
LI. Bacchus et Ariane, 186 F.
LII. Bacchus et Ariane, 185 C.
LIII. Danseuses, 187 C.
LIV, LV. Niobides, 187 B.
LVII. Génies ou Amours planants 187 A.

3e salle.

XV. Tête de Méduse, 187 I.
XV. Victoire, 187 J.
XV. Flore planant, 187 K.
XVI. Tritons, Néréides, etc., 187 L.
XVII. Hylas, 186 G.
XX. Prêtresse, 187 M.
XXI. Fêtes d'Isis, 184 B.
XXVI. Médée, 185 D.

4e salle.

XXVIII. Hercule et Omphale, 185 K.
XXIX. Persée et Andromède, 185 F.
XXX. Hercule avec le Centaure, 185 H.
XXXI. Hercule et Télèphe, 185 L.
XXXIII. Scènes de genre, 185 U, 186 D.
XXXV. Poète et acteurs, 184 E.
XXXVI. Châtiment de Dircé, 185 O.
XXXVII. Thésée, 185 E.
XXXVIII. Scènes de la vie municipale de Pompéi, 184 A.
XXXVIII. Femme poète, 187 N.
XXXIX. Ulysse devant Pénélope, 185 N.
XXXIX. Achille et Briséis, 185 I.
XXXIX. Achille et Chiron, 185 G.
XXXIX. Achille devant Agamemnon, 185 M.
XXXIX. Reconnaissance d'Achille, 184 D.
XL. Sacrifice d'Iphigénie, 184 C.
XL. Oreste et Pylade en Tauride, 185 J.

5e salle.

Scènes de théâtre (mosaïque), 161 C, 185 U.
Frise décorée, 54 D.

GALLERIA LAPIDARIA.

(COLLECTION ÉPIGRAPHIQUE.)

Vestibule.

Statue colossale (Hector?), 85 A, 150.

Salle principale.

Hercule Farnèse, 74 E.
Taureau Farnèse, 139 A, 164 B.
Monuments funéraires, 154 I.

Antiquités égyptiennes.

Isis, 67 G.
Anubis à la tête de chien, 126 F.

Cour de la partie droite du palais. (*Cour des Inscriptions.*)

Fragment d'une statue de Jupiter ou d'empereur, 150 J.

CÔTÉ GAUCHE.

Galerie des sculptures antiques.

1er corridor ou galerie (*sud*). (*Corridor des Empereurs.*)

Côté gauche :

Caligula (statue cuirassée), 149 F.
Néron, 153 C, E.
Vespasien (Titus), 153 G.
Trajan (statue cuirassée), 149 F.
Antonin le Pieux, 153 L.
Lucius Verus (statue cuirassée), 149 F.
Commode, 153 O.
Probus, 154 C.

Côté droit :

Une impératrice, 107 C.
Lucius Verus, 151 G.

2e corridor (*ouest*). (*Corridor des Balbus.*)

Silène, 120 C.
Statue équestre, 129 B.

Contre la paroi sud :

Celtes, 129 H.

Contre la paroi à gauche :

Bustes des Grecs célèbres, 146 D, 148 A.
Aratus (soi-disant), 158 B.
Zénon, 147 E.
Bustes des Romains célèbres, 156 H, 157 N.
Brutus, 158 D.
Vestale (soi-disant), 158 C.

Milieu :

Balbus fils (statue équestre), 157 N, 162 C.
Hérodote et Thucydide, 147 E.
Moschion, 145 B.
Portrait statuette, 145 B.
Balbus père (statue équestre), 157 N, 162 C.

Contre la paroi à droite :

Garçon tenant une oie, 133 A.
Femme en prière, 107 A.
Sylla, 158 A.
Balbus (famille de), 107 B, 157 O.
Père et mère (vis-à-vis à gauche), 107 B, 157 O.
Jeune Romain en toge, 155 A.

3e corridor (*nord*). (*Corridor des Chefs-d'œuvre.*)

Contre la paroi à gauche :

Antinoüs, 125 I.
Têtes d'empereurs, 151 D.
Statuettes hiératiques, 67 F.
Pompée, 158 D.
Junon, 76 E, 77 B.
Brutus, 158 B.
Minerve, 67 E, 86 E.
Homère, 145 F.
Objets de luxe en marbre (sphinx, sirène, supports, bassin, urne), 56 O à S.
Psyché, 100 A.
Eschine, 143 A.
Vénus de Capoue, 94 G.
Adonis, 92 D.
Doryphore, 83 B.
Diane, 67 H, 94 F.
Oreste et Electre, 135 C.

Milieu :

Torse de Bacchus, 112 B.
Statues de femmes drapées, 109 B.
Agrippine, 107 I.
Satyre avec enfant, 116 A.
Vénus Kallipyge, 97 E.
Statues ayant fait partie des offrandes sacrées du roi Attale, 128 G.
Harmodius et Aristogiton, 84 F.

Salle de Tibère.

Figures allégoriques des villes (d'un autel de Pouzzoles), 88 F.

1re salle (dite *de Jupiter*).

(On y arrive de l'extrémité sud du 2e corridor par la porte située à l'ouest.)

Porte du portique d'Eumachia à Pompéi, 17 B.
Chambranle de porte du Chalcidicum, 35 C.

Paroi à gauche :

Apollon avec le cygne, 92 L.
Apollon (en basalte), 91 C.

Milieu :

Apollon Musagète (en porphyre), 101 G.

Paroi à droite :

Diane, 94 B. — Diane d'Ephèse, 126 I.

Paroi en face :

Jupiter (buste), 70 C.
Jupiter de Cumes (statue), 70 C.
Junon (buste), 77 I.

2e salle.

Contre la porte d'entrée, à droite :

Minerve (buste), 87 J.

Paroi à droite :

Bacchus (statues), 113 I.

Contre la porte de sortie :

Bacchus barbu (buste), 73 M.
Minerve (buste), 87 J.

Paroi à gauche de l'entrée :

Vénus accroupie, 97 D.

Contre la porte d'entrée, à gauche :

Vénus Genitrix, 99 B.

3e salle.

Hercule portant le globe du monde, 75 E.

Milieu :

Amour enlacé par le dauphin, 165 C.

Contre la porte d'entrée, à droite :

Cybèle, 126 D.
Prêtresse d'Isis, 78 I.

Paroi à droite de l'entrée :

Nymphe, 100 C.

Contre la porte de sortie :

Amour, 110 F.
Esculape, 71 H.
Ganymède, 111 E.
Pâris, 111 A.

Contre la porte d'entrée, à gauche :

Satyres, 117 D, 118 E, 120 F.

4e salle (dite *des Muses*).

Polymnie et autres Muses, 103 C, 104 H.
Niobide (?), 140 G.

Milieu :

Amazone, 129 B.
Hercule et Omphale, 75 D, 136 D.

Près de la fenêtre :

Méléagre, 85 G.

5e salle (dite *de Flore*).

Flore Farnèse, 101 C.
Bataille d'Alexandre (mosaïque), 185 T.

6e salle.

Amazones (sarcophage), 176 R.

Milieu :

Bassins, 56 J.
Cratère de Salpion (vase de Gaëte), 56 K, 170 J.
Putéal, 170 M.

Contre la porte d'entrée, à droite :

Disques en marbre, 170 N.

Contre la porte de sortie :

Masques, 160 C.

Contre la porte d'entrée, à gauche :

Relief d'un tombeau grec archaïque, 66 B.

7e salle.

Mosaïques de Dioscuride, 161 C, 185 U.

Milieu :

Autel (de Pouzzoles), 88 F.
Bassin, amphore, urne, candélabres, etc., 56, L, M, N.

Contre la porte d'entrée, à gauche :

Cortège de Bacchus (sarcophage), 176 Q.
Hélène et Pâris, 170 F.
Relief bachique, 170 G.
Course à cheval la nuit, 170 I.
Oreste à Delphes, 170 C.

Près de la fenêtre :

Sarcophage 176 Q.

Contre la porte de sortie :

Trophée, 170 B.
Bacchus faisant son entrée, 170 E.
Nymphe repoussant un satyre, 170 A.
Cortège bachique (fragment), 170 D.
Sept femmes dansantes, 170 H.
Orphée et Eurydice, 169 L.

Paroi à droite, en entrant :

Provinces (haut relief), 88 E.
Cortège de Bacchus (sarcophage), 176 Q.

Bronzes.

1re salle.

Diane, 93 B.
Chevaux, 162 E.
Chevreuils, 164 G.
Bœuf, 164 C.
Sujets d'animaux, 164 L.

2e salle.

Silène sur son outre, 119 F.
Narcisse (soi-disant), 114 A, 134 A.
Faune dansant, 116 J, 134 A.
Diane (torse), 93 C.

Table de milieu :

Victoire, 102 F.
Vénus arrangeant ses cheveux, 98 A.
Alexandre à cheval, 149 A, 162 E.
Amazone à cheval, 89 F, 134 A, 162 E
Pêcheur à la ligne, 134 A.

Dans des vitrines :

Zénon, Démosthène, Épicure (têtes), 147 D.
Bacchus avec un Amour ailé, 113 G.
Bacchus le thyrse en main, 113 G.
Vénus, 97 F.
Enfants (statuettes), 131 A, 132 D.

3e salle (*la principale*).

Tête de Mercure, 80 H.
Hercule enfant étranglant les serpents, 131 H.
Statues d'empereurs, 151 H.
Tête de Sapho (soi-disant), 147 C.

Milieu :

Satyre ivre, 118 F.
Athlètes, 83 E.

Par derrière, à droite :

Apollon jouant de la lyre (de Pompéi) (à ajouter à la p. 90 B).

Derrière, à gauche :

Apollon combattant, 90 B.

Sur le devant, à droite :

Tête archaïque d'Apollon, 92 J.
Mercure en repos, 80 I.

Sur le devant, à gauche :

Sénèque (soi-disant), 157 J.
Faune endormi, 118 J.

Près de la fenêtre :

Camille, 133 F.

Paroi contre la porte de sortie :

Archytas (soi-disant), 147 E.
Danseuses, d'Herculanum, 108 C.
Héraclite (?), 147 D.

Paroi vis-à-vis les fenêtres :

Ptolémées, 148 A.
Bérénice (soi-disant), 100 B, 148 A.
Piété, 106 F.

Paroi contre la porte d'entrée :

Démocrite (?), 147 D.
Danseuses, d'Herculanum, 108 C.
Bacchus (dit Platon), 74 B, 145 I.
Lépide, 157 K.
Objets étrusques, 69 E.

4e salle.

Près de la fenêtre :

Scipion l'Africain (buste), 157 L.

Dans des vitrines :

Casques et cuirasses, 60 A.

Escalier principal.

Lion, 162 K.
Vénus Genitrix, 99 B.

Entresol.

Collection de vases en verre (3e salle), 60 D.
Collection de terres-cuites (4e et 5e salles), 60 E, 134 B, 170 O.
Reliefs de Velletri, 170 O.

Étage supérieur.

Collection de pierres précieuses (*Oggetti preziosi*), 178 A.
Cabinet secret (*Gabinetto pornografico*), 121 D, 187 G.
Collection de vases peints, 178 A, 182 A.
Collection de petits bronzes, 58 A, 67 F.

VILLA REALE, 91 G.

Narni.

Pont, 33 A.

Norchia.

Façades des tombeaux, 1 E.

Orbetello.

Murs, 1 B.

Ostia.

Tombeaux antiques, 26 F.

Padoue.

Amphithéâtre (contour), 38 F.

Pæstum.

Basilique (soi-disant), 5 B.
Temple de Cérès, 5 A.
Temple de Neptune, 2 A.

Palerme.

CATHÉDRALE (S. Rosalia).

Dans la crypte :

Sarcophage de Méléagre, 176 V.

MUSÉE.

Hercule à genoux sur la biche, 137 F.
Tête de lion, 163 D.
Métopes de Sélinonte, 68 A, 170 P.
Bélier (bronze), 164 F.

Palestrina.

Temple de la Fortune, 21 D.

Parme.

Théâtre, 37 J.

MUSEO DI ANTICHITA (*Palazzo Farnese*).

2e salle.

Têtes d'enfants, 131 D.
Statuettes, 134 D.
Hercule ivre, 75 I.
Ajax, 158 D.
Apollon, 92 P.
Apollon (Alexandre?), 149 B.

4e salle (à la suite de celle des fragments d'architecture).

Figures drapées, 108 F.
Nymphe, 100 F.
Tête de Sérapis, 71 F.
Torse d'un guerrier, 86 E.
Torse d'Amour (?), 115 I.
Torse de Satyre, 115 I.
Tête de Jupiter, 71 C.

GALERIE DE PEINTURE (*Palazzo Farnese*).

Bacchus et Ampélos, 113 F.

Perugia (Pérouse).

Porta Augusta, 31 A.
Porta Marzia, 31 B.

Pise.

CAMPO SANTO.

Corridor sud.

II. Sarcophage avec une Bataille contre les Gaulois, 177 L.
IV. Tête de Brutus (?), 158 L.
V. Sarcophage avec la Parabole du Bon Pasteur, 177 M.
VIII. Sarcophage avec un Cortège bachique, 177 N.
XL. Marcus Agrippa, 158 L.

Corridor ouest.

52. Vase de marbre avec reliefs bachiques, 171 M.

Corridor nord.

56. Relief funéraire, 171 L.
78. Tête d'Achille, 85 C.
XX. Sarcophage avec Cortège de Bacchus, 177 O.
XXI. — Hippolyte et Phèdre, 177 P.
XXIX. — relief bachique, 177 Q.
XXXI. — Bataille contre les Barbares, 177 R.

Pola.

Arc de triomphe, 29 B.

Pompéi.

Amphithéâtre, 38 D.
Basilique, 34 F.
Casa d'Adonide, 185 S.
— *d'Apolline*, 53 B.
— *della Ballerina*, 45 G, 52 C, 133 H.
— *de' Capitelli figurati*, 45 C.
di Castore e Polluce, 45 I, 52 D.
— *di Cornelio Rufo*, 57 B (table de marbre).

Casa del Fauno, 44 A, 45 A.
— *del Labirinto*, 45 D, 50 A, 51 B.
— *di Lucrezio*, 121 H (Pan et Satyre).
— *di Meleagro*, 45 H, 52 E, 185 R.
— *della Medusa*, 54 C (mosaïque).
— *di Nerone*, 45 E, 53 A, 57 A (table de marbre).
— *di Pansa*, 45 F.
— *del Poeta tragico*, 45 B, 52 B.
— *del Principe di Russia*, 57 C (table de marbre).
— *di Sallustio*, 53 C, 185 Q.
— *delle Vestali*, 53 D.
Chalcidicum, 35 A.
Forum (le grand), 15 B, 33 D.
— *triangolare*, 14 E.

MUSÉE, 49 B, 51 A, C.

Panthéon (soi-disant), 35 B, 52 A.
Putéal (temple de Vesta?), 23 E.
Quartier des soldats (Caserne des gladiateurs), 15 A.
Strada dell' Abondanza, 45 note 2 (couronnement des fenêtres).
Temple d'Auguste, 52 A.
— d'Esculape, 14 D (autel).
— de la Fortune, 22 D.
— d'Hercule, 14 E.
— d'Isis, 22 C, E.
— de Jupiter, 22 A.
— de Mercure (*Genius Augusti*), 22 C, 56 T.
— de Vénus (Cérès), 15 C, 22 B.
— de Vesta, 23 E.
Théâtre (le grand), 37 F.
— (le petit) (Odéon), 37 G.
Thermes, 39 D, E, 49 A, 51 C, 129 G.
Tombeaux, 26 G.
Villa de Diomède, 44 C, 46 A, 53 E.
Vues pittoresques, 46 C.

Pozzuoli (Pouzzoles).

Amphithéâtre, 38 G.
Cathédrale (Temple), 21 F.
Ruines de villas, 46 D.
Temple de Sérapis, 23 C.

Ravenne.

Palais de Théodoric, 47 F.

S. VITALE.

Relief dans le chœur (Amours), 132 B.
— à l'entrée de la sacristie (Apothéose d'Auguste), 172 L.

Rimini.

Arc de triomphe d'Auguste, 29 A.
Pont, 33 B.

Rome.

ACCADEMIA DI S. LUCA, 67 A, 174 B.

AMPHITHEATRUM CASTRENSE, 38 A.

AQUEDUCS, 32 E.

ARC de Constantin, 30 C, 172 O, 173 J.
— de Drusus, 10 A, 29 E.
— de Gallien, 30 B.
— de Janus, 30 D.
— des Orfèvres, 30 A, 173 I.
— de Titus, 10 A, 29 F, 102 C, 172 M.
— de Septime Sévère, 29 H, 173 H.

BASILICA Julia, 34 C.
— Ulpia, 34 D.

CAPITOLE. *Voy.* **PIAZZA DEL CAMPIDOGLIO.**

CIRQUE de Caracalla (Maxence), 39 A.
— *Circus maximus*, 39 B.

COLISÉE (*Colosseum*), 37 K.

COLONNE de Trajan, 27 D, 173 B.
— de Marc-Aurèle, 27 D, 173 E.
— d'Antonin le Pieux, 27 E.
— de Phocas, 27 F.

COLUMBARIUM de *Vigna Codini* (Via Appia), 26 E.
— de *Vigna Sassi*, 26 F, 183 B.
— de la Villa Pamfili, 26 E, 183 B.

COLUMNA *rostrata* de Duilius, 28 A.

ÉGLISES.

(Contenant des restes de l'antiquité, etc.)

S. Agnese (chœur), candélabre, 56 D.
SS. Apostoli (vestibule), aigle en bas-relief, 164 I.
S. Bernardo (Thermes de Dioclétien), 42 B.
S. Cecilia (parois), vase colossal, 55 A
SS. Cosma e Damiano (soi-disant *Temple des Pénates*), 18 A.
S. Costanza, mosaïque, 54 A.

S. Croce in Gerusalemme (jardin), nymphée, 43 D.
S. Giovanni in Laterano (sous le porche), 149 G.
S. Lorenzo fuori le mura :

Fragments d'architecture, 13 E.
Sarcophage (Mariage romain), 177 E.

S. Maria degli Angeli (Thermes de *Dioclétien*), 16 E, 42 C, 47 F.
S. Maria in Araceli, 24 A (chapiteaux d'ordre composite).
S. Maria in Cosmedin, 16 C (chapiteaux bâtards).
S. Maria rotonda (Panthéon), 12 A, 16 F.
S. Maria sopra Minerva :

Relief (Combat de lions), 192 C.

S. Maria in Trastevere :

Fragments d'architecture, 13 F, 15 H.
S. Niccolò in Carcere (restes d'un temple), 23 G.
S. Niccolò a' Cesarini (restes d'un temple), 23 D.
S. Pietro in Vincoli (colonnes), 14 A.
S. Sabina (colonnes), 24 B.

FORUM d'Auguste, 31 H, 34 A.
— de Nerva (*Colonnace*), 34 B, 172 N.
— *romanum*, 173 C (balustrades).

GROTTE d'Égérie (nymphée), 43 E.

MAISON (*Casa*) d'Asinius Pollio, 46 I.

— ancestrale de Tibère (Palatin), 46 H, 183 D, 188 B.

MAUSOLÉE d'Auguste, 25 D.
— d'Adrien (Château Saint-Ange), 25 D.
— d'Hélène (*Tor Pignattara*), 25 E.

MUSÉES.

MUSEO CAPITOLINO.

Torse de Minerve du Parthénon, 193 B.
Fragments d'un bouclier de Minerve, 193 E.
Bacchus (statue), 193 J.

Cour.

Marforio, 72 G.
Pan, 120 I, K.

Corridor du rez-de-chaussée (*ou Portique intérieur*).

Côté gauche :

Sarcophage (Bacchanale), 175 F.
Statues funéraires, 108 E.
Province (haut-relief), 88 D.
Cybèle (tête), 126 B.

Côté droit :

Mars, 78 J.

Salles du rez-de-chaussée.

Côté gauche :

1re salle. (*Gabinetto dei Bronzi.*) (Salle dite du *Cheval de bronze.*)

Ustensiles d'airain, 60 C.

2e salle. Sarcophage (Méléagre), 175 G.

Côté droit :

1re salle. Autel (Travaux d'Hercule), 168 G.

Buste d'Adrien, 157 B.

2e salle. Sarcophage (Bataille contre les Gaulois), 128 A, 175 H.

3e salle. Sarcophage (Histoire d'Achille), 175 I.

Escalier.

Plan de Rome en marbre, 37 C.

Galerie supérieure.

Silène, 120 G.

Côté gauche :

Autel des douze grands dieux, 67 L, 168 B.
Julia Domna, 153 Q.
12. Satyre enfant jouant de la flûte, 115 G.
25. Satyre enfant riant (tête), 115 J.
26. Statues d'enfants, 130 D, 132 J.
Junon, 77 H.
36. Discobole, 82 F.
34 et 38 Junon (Vénus), 77 C.
40. Niobides, 140 E.
48. Sarcophage (Éducation de Bacchus), 175 L.
56. Julia Maesa (?), 108 A.
69. Caligula, 153 A.
76. Vase de marbre, 56 E, 67 L.

Côté droit :

13. Amour bandant son arc, 110 C.

25. Ariane (tête), 114 D.
33. Satyre jouant de la flûte, 115 G.
37. Seau avec une Bacchanale, 168 B.
39. Tête colossale, 77 G.
41. Filles de Niobé (?), 140 E.
53. Psyché, 140 E.
71. Minerve (de Velletri), 87 D.

Gabinetto del Musaico delle Colombe. (*Salle des Colombes* ou *du Vase.*)

Bustes d'inconnus, 156 F.
Mosaïque, 189 A.
Sarcophage (Prométhée), 175 J.
— (Endymion), 175 J.
— (Triomphe de Bacchus), 175 K.
Tableau troyen, 168 A.
Camille, 133 F.

Gabinetto della Venere. (*Salle de Vénus.*)

Vénus du Capitole, 96 B.
Amour et Psyché, 110 J.

Stanza degli Imperatori. (*Salle des Empereurs.*)

Contre la porte d'entrée :

Sarcophage (Neuf Muses), 103 A, 175 P.

Milieu :

Agrippine, 107 G.

Paroi à gauche :

Andromède et Persée (bas-relief), 168 F.
Endymion (bas-relief), 168 F.
Bustes d'empereurs, 152 A.
11. Caligula, 153 A.
80. Dioclétien, 154 B.
82. Julien l'Apostat, 159 D.

Stanza degli Uomini illustri. (*Salle des Philosophes.*)

Sur les murs :

Bas-reliefs, 168 D.
Funérailles de Méléagre, 168 D.

Milieu :

Marcellus (statue consulaire), 155 B.
Bustes, 157 E à H.
1. Virgile, 157 E.
10. Sénèque, 157 F.
16. Marcus Agrippa, 157 Q.
33, 34. Sophocle (dit à tort Pindare), 147 B.
14. Pan (buste), 120 N.
20. Vieille femme ivre, 122 G.
23. Bacchus enfant riant, 115 J.
44. Homère, 145 G.
48. Corbulo, 157 S.
51. Pompée, 157 H.
52. Caton, 157 E.
55. Cléopâtre, 148 B.
59. Arminius (?), 157.
75. Cicéron, 157 G, et note.
76. Térence, 157 R.
82. Eschyle, 146 F, 157 P.

Salone. (*Grande salle.*)

Milieu :

2, 4. Centaures, 121 L.
3. Hercule enfant (statue colossale), 91 H, 131 J.
— Autel avec l'histoire de Jupiter, 168 C.
5. Esculape, 71 G.

Paroi à droite (en commençant par la sortie) :

8. Apollon avec le cygne, 92 M.
10. Amazone blessée, 89 A.
11. Mars et Vénus, 79 B, 136 A.

A côté de la porte d'entrée :

14. Satyre avec la grappe, 117 B[is].
15. Apollon, 91 B.

Paroi à gauche :

20. Athlète, 82 J.
21. Adrien sous la figure de Mars, 79 A.
26. Apollon, très ancien, 92 L.
27. Mercure (?), 80 F.
28. Nourrice du groupe de Niobé, 140 F.
30. Cérès, 78 B.

A côté de la porte de sortie :

31. Antonin le Pieux, 153 M.
33. Chasseur, 86 A.
34. Harpocrate, 131 M.

Stanza del Fauno. (*Salle du Faune.*)

Milieu :

Faune avec la grappe, 117 B.

A côté de la porte d'entrée :

7. Cethegus (buste), 157 D.
11. Sarcophage (Endymion), 175 O.
13. Enfant avec le masque, 133 G.

A côté de la porte de sortie :

21. Petit garçon à l'oie, 133 N.
24. Pan (masque), 120 J.

26. Sarcophage (Combat contre les Amazones), 175 M.

Paroi transversale :

Sarcophage (Cortège de Néréides), 175 N.

Stanza del Gladiatore moribondo. (*Salle du Gladiateur mourant.*)

Milieu :

1. Gaulois mourant, 127 D.

Paroi à gauche (de la porte de sortie) :

2. Apollon, 91 D.
3. Porteuse d'amphore, 106 D.
4. Bacchus (prétendue Ariane), 114 C.
5. Amazone fatiguée, 89 C.
6. Alexandre, 148 C.

En face la porte :

9. Marcus Junius Brutus, 157 C.
10. Prêtresse d'Isis, 78 H.
11. Flore, 106 E.

Paroi à droite :

13. Antinoüs, 82 G, 125 J.
15. Satyre Periboëtos, 115 A.
16. Jeune fille avec la colombe, 132 M.
17. Zénon, 144 G.

MUSEO KIRCHERIANO. (*Collegio romano.*)

Coupe (de Vicarello), 67 I.
Objets étrusques, 69 B.
Ciste de Ficoroni, 69 H.

MUSEO TIBERINO.

Peintures murales, 195 A.

NYMPHÉE (près S. Croce in Gerusalemme), 43 D.

OBÉLISQUES, 28.

PALATIN, 44 B, 46 H, 47 A, 183 D, 188 B.

PALAIS et JARDINS de Salluste, 47 B.

PALAIS de Scaurus, 47 C.

PALAZZO ALTEMPS.

Cour :

Neptune, 72 C.

PAL. BARBERINI.

Grand escalier.

Lion (bas-relief), 162 J.

Étage supérieur.

Figure assise, 99 H.

PAL. BORGHESE.

Cour :

Amazone, 89 G.
Muse (Apollon), 104 F.

PAL. BRASCHI.

A l'un des angles :

Groupe dit Pasquino, 137 G.

PAL. DEI CESARI.

Ruines, 47 A.

PAL. CHIGI.

Galerie.

Apollon, 92 G.
Vénus de Menophantos, 95 D.

PAL. COLONNA.

Sur l'escalier. (*Vis-à-vis de l'entrée.*)

Méduse (bas-relief), 160 K.

3e salle.

Joueuse d'osselets, 133 D.

Jardins.

Temple du Soleil (fragments), 24 C.

PAL. DEI CONSERVATORI. (CAPITOLE.)

Cour.

27. Tête de marbre colossale, 150 G.
13. Province, 88 D.

Salle du bas.

2. C. Julius Cæsar, 152 D.
11. Lion et Cheval, 162 M.
12, 14. Rois de Barbares, 129 C.
29. Faunesse, 122 C.
30. Columna rostrata, 28 A.

Escalier.

34. Muse (Uranie ?), 104 B.
41 — 44. Reliefs de la colonne de Marc-Aurèle, 173 F.

Salle supérieure.

49, 50. Reliefs de la colonne de Marc-Aurèle, 173 F.

NOUVEAU MUSÉE CAPITOLIN.

Salle à coupole.

Cupidon (ou Apollon), 110 H.

Galerie. (4e salle.)

Satyre traînant une outre, 193 L.

Salle des Bronzes (ou du *Vase*). **(6e salle.)**

Arracheur d'épine, 133 E.
Balance romaine, 60 C.
Camille, 133 G.
Cheval d'airain, 162 H.
Coupe de Mithridate, 56 F.
Junius Brutus (tête de bronze), 157 I.
Louve du Capitole, 163 I.

Salle des Terres-cuites étrusques. (7e salle.)

Terres-cuites étrusques, 68 C.

PAL. CORSINI.

Salle du trône.

Tête d'un Romain, 156 C.

1re salle de la galerie.

Sarcophage (Néréides), 176 K.

PAL. DORIA.

1re salle de la galerie.

Bacchus barbu, 73 K.

PAL. FARNESE.

Grande salle.

Chapiteaux antiques, 16 A.
Sarcophage (Lutte d'Amazones), 176 M.
— bachique, 176 N.
Apollon, 92 F.

PAL. FIANO.

Fragments de frise, 172 K.

PAL. GIUSTINIANI.

Salle du bas et cour.

Bacchus barbu, 73 I.
Cariatides, 109 I.
Bas-reliefs funéraires, 169 K.
Sarcophages, 176 P.

PAL. LANTE.

Cour.

Bacchus enfant et Leucothée, 114 B.

PAL. DEL LATERANO.

(PALAIS DE LATRAN.)

MUSEO LATERANENSE PROFANO.

1re salle.

A côté de la porte d'entrée :

Séparation d'une femme et d'un jeune homme (prétendu Hippolyte avec Phèdre), 167 G.

Paroi à gauche :

Relief du forum de Trajan (Procession), 173 D.
Relief (Nymphe abreuvant un Pan), 167 G.

2e salle.

Sur les murs :

Fragments de la frise du forum de Trajan, 173 D.
Fragments d'architecture, 13 C, 16 B.

3e salle.

Paroi est :

Antinoüs (comme Vertumne), 125 E.

A gauche de la sortie :

Supports de table, 56 G.

4e salle.

Paroi sud :

Relief (Médée et les filles de Pélias), 127 A, 167 G.
Tête d'une Niobide, 140 H.

Paroi est :

Mars, 79 D.

5e salle.

Milieu :

Cerf, 164 H. — Vache, 164 D.

6e salle.

Statues d'empereurs, de Cervetri, 151 A.
Germanicus, 60 F.
Claude, 153 B.

Paroi sud :

Pan (bas-relief), 121 J.

A côté de la porte de sortie :

Villes étrusques (relief), 88 G.
Silènes endormis, 120 B.

7e salle.

Paroi est :

Satyre, d'après Myron, 117 A.

Paroi nord :

Sophocle, 143 B.

8e salle.

Près de la fenêtre :

Hercule, 75 B.

Milieu :

Neptune, 72 D.

9e salle.

A côté de la porte d'entrée :

Fragments d'architecture, 13 C.

Milieu :

Autel avec Danseuses, 168 A.

10e salle.

A côté de la porte d'entrée :

Relief d'une chapelle funéraire, 26 C.

Paroi nord :

Supports de table, 56 G.
Relief, 29, note.

11e salle.

Paroi sud :

Bacchus barbu, 73 H.
Diane d'Éphèse, 126 J.
Sarcophage (Histoire d'Adonis et celle d'Œdipe), 175 Q.

Paroi est :

Sarcophage (Hippolyte et Phèdre), 175 R.

Milieu.

Sarcophage (Cortège de Bacchus), 176 A.

12e salle.

A côté de la porte d'entrée :

Sarcophage (Histoire d'Oreste), 176 B.

Paroi sud :

Sarcophage (Niobides), 176 C.

14e salle.

Paroi est :

Barbare, 129 E.

15e salle.

Paroi sud :

Nymphe (tête), 99 D.
Mercure adolescent, 81 C.

GALERIE DE PEINTURE.

3e salle.

Mosaïques des thermes de Caracalla, 84 A.

PAL. MASSIMI.

Discobole, d'après Myron, 82 D.

PAL. MATTEI.

Cour, corridor et salle du haut.

Monuments funéraires, 154 G.
Funérailles de Méléagre, 168 E.
Sarcophages, 176 O.

Escalier.

Vase, 55 B.

PAL. ROSPIGLIOSI.

1re salle du casino.

Minerve, 87 B.

PAL. SPADA.

Statues d'enfants, 130 F.

Rez-de-chaussée.

1re salle.

Aristote, 144 I.

2e salle.

Huit reliefs, 169 I.

Premier étage.

Vestibule.

Pompée, 151 E.

PAL. VALENTINI.

Cour.

Têtes d'animaux, 164 K.

Escalier.

Bacchante (statue drapée), 122 E.

PAL. DEL VATICANO.

Galleria lapidaria.

Acrotères, 12 B.
Fragments d'architecture, 13 A.
Monuments funéraires, 154 E.
Sarcophages (Tritons et Néréides), 176 L.
Hector, 85 A.

Biblioteca Vaticana. (*Gabinetto delle Pitture antiche.*)

Noces Aldobrandines, 183 A.
Femmes mythiques, 183 B.
Scènes de l'Odyssée, 188 E.

Museo Cristiano.

Aristide le Smyrnien, 145 D.

Museo profano.

Camées, 178 B.
Objets en ivoire, 178 B.
Auguste (tête), 152 G.
Eons, 126 G.

Braccio Nuovo.

Paroi à droite :

5. Cariatide, 18 B, 109 E, 192 A.
9. Tête de Dace, 129 D.
11. Silène tenant Bacchus enfant, 116 B, 120 E.
14. Auguste (de Primaporta), 61 F, 149 D.
17. Esculape, 71 H.
20. Nerva, 150 A.
23. Pudeur, 106 A.
26. Titus, 150 A.

Milieu :

39. Vase noir, 56 A.

Aux pilastres du centre :

27, 40, 93. Masques de Méduse, 160 J.

Paroi à droite (suite) :

32, 33. Satyres avec des outres, 118 D.
37. Muse (poétesse), 155 C.
38. Ganymède, 111 G.
41. Faune jouant de la flûte, 115 F.
50. Séléné (Diane), 93 A.
53. Euripide, 144 F.
60. Sylla (soi-disant), 156 K.
62. Démosthène, 144 E.

Au bout de la salle :

65. Mercure drapé, 80 E.
67. Athlète (Apoxyomenos), 82 A.

Paroi à gauche, en tournant :

71. Amazone, 89 B.
83. Cérès, 109 C.
86. Fortune, 109 C.
89. Hésiode, 147 G.
92. Vénus, 98 B.
109. Nil, 72 E.
112. Junon Pentini, 77 G.
114. Minerve Giustiniani, 87 C.
117. Claude, 150 E.
118. Tête de Dace, 129 D.
120. Satyre Periboëtos, 115 B.
123. Lucius Verus, 151 F.
126. Doryphore, 83 A.
132. Mercure, 80 D.
135. Mercure drapé, 80 E.

MUSEO CHIARAMONTI.

Pénélope (fragment), 193 I.
Hermaphrodite, 125 C.
Fragments d'architecture, 13 B.
Statues d'enfants, 130 B.
Frise avec enfants ailés, 132 A.
Enfants tenant des fruits, 132 C.
Enfants avec torches, etc., 132 E, H.
Petit Mercure, 131 E.
Petit Bacchus, 131 F.
Satyres (têtes), 115 K.
Statuettes de marbre, 134 F, 151 J.
Animaux, 161 H.
Ahenobarbus (?), 157 A.
Alcibiade, 146 H.
Têtes de Romains, 156 E.

Côté droit :

2. Apollon assis (bas-relief), 167 A.
15. Figure d'homme en toge, 156 A.
135. Julius César (tête), 152 E.
144. Bacchus barbu, 74 A.
176. Fille du groupe de Niobé, 140 B, 141 B.
197. Minerve, 87 G.
352. Vénus, 98 G.
354. Vénus, 98 G.
360. Trois Grâces, 67 J, 167 A.
372 *a*. Cavalier (fragment), 167 A.

400. Statue de Tibère, 151 B.
416. Auguste adolescent, 152 H.
423. Cicéron, 156 M.
494. Statue de Tibère, 151 B.
495. Amour bandant son arc, 110 A.
511 *a*. Marius (soi-disant), 156 L.
588. Bacchus et Ampélos, 113 B.
606 *a*. Neptune (buste), 72 A.
636. Hercule et Téléphos, 75 G.
644. Bacchantes cheminant, 167 A.
647. Petit Phrygien (Attys ?), 131 N.
691. Satyre avec des raisins dans les cheveux, 118 C.
693. Hercule adolescent (buste), 75 H.
698. Cicéron, 157 C.
701. Ulysse, 85 D.

Côté gauche :

122. Diane, 96 A.
182. Autel avec Bacchantes, 67 I.
244. Océan, 73 C.
285. Apollon avec chevreuil, 67 D.
537. Isis (buste colossal), 126 A.
548. Diane, 94 A.
627. Mars et Vénus, 136 B.

Giardino della Pigna.

Base du monument d'Antonin le Pieux, 173 G.
Chapiteau, 16 D.
Tête colossale, 150 H.

BELVÉDÈRE.

Vestibule carré.

2. Sarcophage de Scipion Barbatus, 14 C.
3. Torse d'Hercule, 74 D.

Vestibule rond.

9 *a*. Urne, 55 C.

Salle de Méléagre.

10. Méléagre, 85 F.
21. Trajan (buste), 153 I.
27. Support de table, 56 B.

Cour octogone.

30. Nymphe endormie, 100 E.
53. Mercure, 80 A, 125 K.
61. Sarcophage (Néréides), 175 A.
74. Laocoon, 138 D.
75. Triomphe de Bacchus, 174 A.
92. Apollon, 90 A.
94. Servantes du temple conduisant un taureau, 167 B.

Cour.

Masques, 160 B.
Pudeur, 106 B.
Sarcophages, 175 B.

Sala degli Animali.

Animaux, 161 G, 163 A, 164 J.
Supports de table, 56 B.
Chiens molosses, 163 H.
Lion et Cheval, 163 D.
116. Lévriers, 163 G
124. Mithra, 126 M.
134. Hercule avec les lions, 75 A.
137. Hercule et Diomède, 75 A.
138. Centaure, 121 M.
194. Laie (d'Albe), 164 A.
208. Hercule et Géryon, 75 A.
213. Hercule et Cerbère, 75 A.
228. Triton et Néréide, 123 B.

Galleria delle Statue.

Reliefs, 167 C.

Côté droit :

250. Cupidon (torse), 110 E.
251. Athlète, 82 H.
253. Triton (torse), 123 A.
255. Pâris, 126 L.
261. Pénélope, 99 I.
264. Apollon Sauroctone, 92 A.
265. Amazone Mattei, 89 C.
267. Satyre ivre, 118 G.
268. Junon, 76 D.
271. Posidippe, 114 H.

Côté gauche (en tournant) :

390. Ménandre, 114 H.
393. Suppliante, 99 G.
394. Neptune, 72 B.
400. Euterpe, 105 A, 106 C.
401. Niobide, 140 C.
405. Danaïde, 99 E.
410. Cérès, 78 D.
412, 413. Candélabres Barberini, 54 E.
414. Ariane endormie, 101 B.
— Sarcophage (Combat des Géants) 175 B.
417. Mercure, 80 C.
419. Bacchus (torse), 112 C.
420. Lucius Verus, 149 C.

Sala dei Busti.

Portraits, 146 A, 156 E.

Côté droit (à partir de l'entrée) :

278. Néron, 153 D.

285. Caracalla, 154 A.
293. Sérapis, 71 D*.
311. Ménélas (tête), 138 A. (Les jambes de Patrocle sont à côté du n° 388.)
316. Pan (tête), 120 H.
326. Jupiter (de Verospi), 70 A.

Côté gauche (en tournant) :

346. Hercule, 74 C.
375. Isis, 78 G.
376. Minerve, 87 I.
388. Monument funéraire (nommé Caton et Porzia), 154 E.

Gabinetto delle Maschere.

427. Danseuse, 122 A.
428. Sacrifice (bas-relief grec), 167 D.
429. Vénus accroupie, 97 B.
431. Diane, 94 B.
433. Satyre avec la grappe, 117 C.
440. Bacchus ivre, 167 D.
442. Ganymède, 111 H.
443. Apollon, 92 H.

Loggia scoperta.

Cortège bachique, 167 D.

Sala delle Muse.

489. Danse des Curètes, 167 E.
491. Silène, 119 E.
493. Bacchus jeune, 167 E.
495. Apollon Musagète (Bacchus), 103 E.
513. Combat des Centaures, 167 E.
516. Apollon citharède, 103 D.
530. Lycurgue (?), 144 B.
Muses, 103 B.
Mnémosyne (statuette), 103 F.
Portraits des Grecs, 146 A.
Hermès des sept sages de la Grèce, 146 G.
523. Aspasie, 146 G.
525. Périclès, 146 G.
Mosaïques du parquet, 161 D.

Sala rotonda.

Mosaïque du parquet, 123 D.
537, 538. Comédie et Tragédie (bustes), 104 C.
539. Jupiter (d'Otricoli), 70 B.
540. Antinoüs, 125 H.
541. Faustine (la mère), 153 J.
542. Cérès, 78 A.
544. Hercule, 74 F.
545. Antinoüs (buste), 125 D.
547. Océan (soi-disant), 73 E.
548. Nerva (?), 151 C.
549. Sérapis, 71 D.
550. Junon, 76 B.
552. Junon Lanuvina, 76 F.
553. Plotine, 153 J.
554. Julia Domna, 153 R.
555. Génie d'Auguste (soi-disant), 150 C.
556. Pertinax, 152 B, 153 P.

Sala a Croce greca.

66. Sarcophage de porphyre de Ste Constance, 173 K.
589. Sarcophage de Ste Hélène, 173 K.
574. Vénus, d'après Praxitèle, 95 C.
600. Dieu d'un fleuve (le Tigre), 72 F.

Sala della Biga.

608. Bacchus barbu, 73 F.
610. Bacchus, 112 E.
611. Alcibiade (soi-disant), 83 D.
612. Romain sacrifiant, 64 A, 156 B.
615. Discobole, 82 B.
616. Phocion (soi-disant), 143 C.
618. Discobole, d'après Myron, 82 C.
619. Conducteur de char, 84 D.

Galleria de' Candelabri.

Autels, Bassins, Fontaines, Vases, 55 D, 56 C.
Statues d'enfants, 130 C, 131 E, 132 C, E, I.
Statuettes de marbre, 134 F, 145 A.
11. Satyre échanson (torse), 193 K.

---

74. Pan et Satyre, 121 G.

---

81. Diane d'Éphèse, 126 H.
87. Phrygien portant un vase, 129 I.
90. Bassin soutenu par des Satyres, 55 D, 118 I.
104. Ganymède, 112 A.
119. Ganymède, d'après Léocharès, 111 C.

141, 153. Bacchus, 113 H.

---

163. Satyre avec corne à boire, 126 A.
173. Sarcophage (Bacchus trouvant Ariane), 175 D.
176, 178. Satyres dansant, 116 H.
177. Vieux Pêcheur. (Esclave à la baignoire), 127 B.
180. Mercure enfant, 131 E.
184. Déesse d'Antioche (Tychée), 88 H.

191, 197. Histrions, 161 A.
203. Cupidon, 110 G.
204. Sarcophage (Mort des Niobides), 175 C.

---

222. Jeune fille prête à la course, 83 H.
230. Histrion, 161 A.
239. Esclave nègre, 133 B.
240. Vase avec danse des Curètes, 167 F.

---

252. Sarcophage (Diane visitant Endymion endormi), 175 E.
256. Ganymède, 111 I.
263. Niobide, 140 D.
268. Guerrier persan (provenant des offrandes sacrées du roi Attale), 129 A.
269. Phocion (soi-disant), 143 D.
270. Vase avec Satyres, 167 F.

Galleria geografica.

Bustes, 67 C.
Mercure barbu (bustes), 73 J.
Bustes des Grecs célèbres, 146 A.
Bustes des Romains célèbres, 156 E.

Museo Gregoriano etrusco.

Objets divers, 68 B.
Coffre avec Combats d'Amazones, 69 G.
Miroirs étrusques, 69 G.
Mars (de Todi), 79 E.
Copies des peintures des hypogées de l'Étrurie, 183 F.
Vases peints, 69 F, 186 B.

Museo Egizio.

Lions de granit, 163 C.
Osiris-Antinoüs, 125 G.

PANTHÉON, 12 A, 16 F.

PIAZZA DEL CAMPIDOGLIO. (CAPITOLE.)

Dioscures, 76 A.
Constantin, 150 D.
Trophées dits de Marius, 161 F.
Statue équestre de Marc-Aurèle, 150 E, 162 F.
Déesse Roma (au-dessus de la fontaine), 88 A.
Dieux des eaux (sur le côté de la fontaine) 72 H.

PIAZZA DEL QUIRINALE. (*Monte Cavallo.*)

Dioscures, 75 J, 162 B.

PIAZZA AGONALE [*Navona*], 39 C.

PORTA MAGGIORE, 31 C.

PORTIQUE D'OCTAVIE, 33 C.

PYRAMIDE de Cestius, 25 G.

ROMA VECCHIA (*Campagna*), 48 A.

TEMPLE d'Antonin et de Faustine, 20 B.
— de Bacchus (soi-disant) [Tombeau dans le voisinage de la Via Appia], 26 A.
— de Castor et Pollux, 19 B.
— du dieu Rediculus (soi-disant) [Tombeau près de la Via Appia], 25 K.
— de la Fortune virile, 15 E.
— de la Paix (Basilique de Constantin), 35 D.
— de Mars ultor, 19 A.
— de la Minerva medica, 40 C.
— de Neptune (d'Antonin le Pieux ou de Marciana), 19 D.
— des Pénates (SS. Cosma et Damiano), 18 A.
— de Saturne, 15 G.
— du Soleil, 24 C.
— de Vénus et de Rome, 20 A.
— de Vespasien, 15 G, 19 C.
— de Vesta (d'Hercule victorieux), 23 B.

THÉATRE de Marcellus, 37 D.
— de Pompée, 37 C.

THERMES d'Agrippa, 40 B.
— de Caracalla, 41 B, 46 I.
— de Constantin (?), 43 A.
— de Dioclétien (S. Maria degli Angeli), 42 A, 47 F.
— de Titus, 41 A, 48 C, 183 C.

TOMBEAU de Cecilia Metella, 25 A.
— d'Eurysace, 26 C.
— (près Tavolato), 25 J.

TOMBEAUX de la Via Latina, 13 H, 26 B, 48 B.

TOR DE' SCHIAVI (ruine dans la campagne), 47 E.

TROPHÉE de Marius, 27 C.

VILLA ALBANI.

JARDIN.

Fragments d'architecture, 13 D.
Bacchus barbu (tête), 73 G.

Têtes d'empereurs, 153 N.
Pan en manteau, 120 L.

CASINO.

Rez-de-chaussée.

Vestibule gauche (dit *de la Cariatide*).

Objets en marbre, 56 H, 160 A.
19. Cariatide de Criton et Nicolaos, 109 D.
20. Capanée (soi-disant) (bas-relief), 169 H.
16, 24. Canéphores, 109 D.

Portique (vis-à-vis du vestibule).

Statues d'empereurs, 149 E.
Bustes des Grecs célèbres, 146 C.
74. Autel avec figures des Heures voilées, 168 I.
79. Agrippine, 107 H.

Escalier.

Masques, 160 E.
9. Roma, 88 B, 168 I.
885. Mort des Niobides, 168 I.
889. Dieu des montagnes (Philoctète?), 168 I.

Premier étage.

1re salle. (*Sala ovale.*)

Satyre jouant de la flûte, 115 H.
— avec une outre, 118 H.
Coupe avec Cortège de Bacchus, 168 J.
906. Athlète, par Stephanos, 135 A.
915. Cupidon bandant son arc, 110 B.

5e salle, dite d'Ésope. (*Gabinetto.*)

948. Satyre et Bacchante (bas-relief), 168 K.
952. Apollon Sauroctone, 92 B.
957. Apothéose d'Hercule, 168 K.
964. Ésope, 144 D.

7e salle (*Bas-reliefs*).

969. Nymphe sur un cheval marin, 168 L.
970. Minerve (archaïque), 67 B, 86 C.
980. Leucothée (bas-relief), 66 C, 169.
985. Tombeau attique (Les Combattants), 168 L.
986, 987. Satyres dansant, 168 L.
988. Procession des dieux (archaïque), 67 K.

8e salle (dite *de l'Antinoüs*).

994. Antinoüs (bas-relief), 125 F.
997. Pan féminin, 122 H.

9e salle (principale ou *Galerie*).

1008. Hercule chez les Hespérides (bas-relief), 169 A.
1009. Dédale et Icare (bas-relief), 169 A.
1011. Ganymède (bas-relief), 169 A.
1012. Minerve (statue), 86 F.
1014. Libations à Apollon (archaïque), 68 A.

10e salle (dite *d'Orphée*).

1031. Orphée et Eurydice (bas-relief), 169 B.
1040. Socrate (tête), 147 A.

Rez-de-chaussée.

Galerie latérale de droite.

Masques, 160 A.
Bustes des Grecs célèbres, 146 C.
103. Bacchante, 122 B.
106. Satyre portant Bacchus enfant, 116 C.

Salles adjacentes.

Bas-reliefs, 169 C.
Sarcophages, 176 D, E, F.
144. Bacchus (statue), 73 K.
171. Dieu des eaux (masque colossal), 73 D.
207. Pan (masque), 160 H.

CAFÉ. (*Portico circolare.*)

Vestibule.

Masques, 160 A.
Petit garçon avec masque, 132 F.
Bustes des philosophes, 144 C.
604. Guerrier (Athlète), 85 B.
634, 636, 643, 647. Histrions, 161 B.
641. Marsyas, 119 A.
Silène, 119 D.

Galerie.

676. Sérapis, 71 E.
685. Autel avec douze grands dieux (archaïque), 67 K.
700. Diane d'Éphèse, 126 K.
Candélabre, 56 H.

Vestibule (*suite*).

706. Thésée reconnu par son père (bas-relief), 169 D.
711. Diane, 94 C.
710, 717. Histrions, 161 B.

737. Jupiter (tête), 71 A.

Annexe derrière le Café.

Fragments d'architecture, 13 D.
Dieux des eaux (masques), 73 F.
Pan et Olympos, 121 F.

VILLA BORGHESE.

JARDIN.

Petit temple circulaire, 23 F.

CASINO.

Vestibule (*Portique*).

Objets en marbre, 56 I.
Sarcophages, 128 B, 176 H.
13. Torse de Minerve, 193 C.
22. Sarcophage (Bataille), 176 G.
11, 24. Bas-reliefs de l'arc de triomphe de Claude, 172 O.

Salon. (*Salle principale*).

Mosaïque du parquet, 84 B.
3. Isis (tête colossale), 78 F.
4. Faune dansant, 116 F.
— Pan et Satyres (bas-relief), 169 E.
5. Muse, 104 E.
6. Vespasien, 153 H.
8. Méléagre, 85 H.
9. Caligula, en sacrificateur, 150 D.
11. Bacchus et Ampélos, 113 A.
15. Pan et Satyres (bas-relief), 169 E.
16. Antonin le Pieux (buste), 153 K.

Salle de Junon (*à droite*).

Sarcophage (Muses), 176 I.
1. Junon, 76 C.
4. Cérès, 78 C.
5. Vénus Genitrix, 99 A.
11. Cassandre, 169 F.
21. Vénus, 98 E.

Salle d'Hercule.

Hercule (statues diverses), 75 C, 131 I.
2. Pan (buste de terme), 121 K.
3. Sarcophage (Travaux d'Hercule), 176 J.
21. Vénus, 96 A.
23. Vase avec danse bachique, 169 G.

Salle des Muses.

Cybèle, 126 E.
Statuettes d'enfants, 103 E, 132 K, 134 G.
Télesphore, 131 L.
1. Apollon, 92 E.
8, 10, 16, 18. Muses, 103 G.
13. Anacréon, 145 C.

Galerie.

Enfant impérial, 151 K.

Salle de l'Hermaphrodite.

Statuettes d'enfants, 130 E, 132 K.
8. Hermaphrodite, 125 A.
15. Hylas, 131 O.

Salle de Tyrtée.

Relief avec trois figures, 154 H.
1. Tyrtée (dit aussi Alcée ou Pindare), 144 A.
3. Mars et Vénus, 136 C.
6. Figure couchée, 154 H.
8. Danaïde (soi-disant), 99 F.
15. Télesphore, 131 L.

Salle égyptienne.

1. Palémon, 123 C.
4. Pâris, 111 B.

Salle du Faune.

1. Faune dansant, 116 E.
4. Faune dansant, 116 G.
8. Satyre Periboëtos, 115 C.
9. Pluton, 71 L.
19. Bacchus, 113 K.

VILLA LUDOVISI.

Vestibule.

2, 19, 35. Muses, 104 A.
4. Pan et Olympos, 121 E.
15. Statue d'un inconnu, par Zénon, 144 J.
20. Junon, 77 E, 77 F.
25. Figure drapée, 108 D.
34. Masques, 160 F.
45. Vénus accroupie, 98 F.
Tête colossale (Vénus ?), 77 F.

Salle principale.

Satyres, 115 E, 117 F.
1. Mars, dit Ludovisi, 79 C.
7. Oreste et Électre (?), 135 D.
14. Bacchus et Ampélos, 113 D.
15. Junon avec voile (buste), 77 D.
21. Marc-Aurèle, 150 F.
28. Barbare et sa femme, 127 E.
30. Mercure, 80 G.
34. Vénus, 96 C.
41. Junon, dite Ludovisi, 77 A.
42. Jugement de Pâris (relief), 169 H.
45. Méduse, 160 L.
51. Minerve, par Antiochos, 86 D.
55. Guerrier au repos, 84 E.

Jardin.

Cariatides, 109 J.

VILLA MEDICI.

Jardin.

Roma (colossale statue assise), 88 C.

Casino.

Fragments d'architecture, 13 G.
Fragments de reliefs, 169 J, 172 J.
Musée de moulages, 13 G, 108, 139 A, 174 B.

VILLA PAMFILI.

Jardin.

Columbarium, 26 E.
Cybèle, 126 C.

Casino.

Statues drapées, 109 A.

VILLA WOLKONSKI.

Torse de Minerve du Parthénon, 193 D.

AGOSTINO CASTELLANI.

Collection étrusque, 68 D.

Salerno.

CATHÉDRALE.

Sarcophage (bachique), 177 C.
— (Enlèvement de Proserpine), 177 C.

San Germano. *Voy.* Germano.

Segesta.

Temple, 7 G.

Segni.

Château fort, 1 C.

Sélinonte.

Temples, 7 F.
Métopes, 66 A, 170 P.

Sienne.

Opéra de la cathédrale.

Trois Grâces, 136 E.

Solunte (près de Palerme).

Monument dorique, 15 D.

Spello.

Portes, 31 E.

Spoleto.

Portes, 31 E.

Susa.

Arc de triomphe, 28 C.

Syracuse.

Amphithéâtre, 38 I.

MUSÉE.

Bas-reliefs : Heures dansant, relief de tombeau grec, 171 A.
Vénus, 98 H.
Temple dit de Diane, 6 A.
— de Minerve (cathédrale), 6 B.
— de Jupiter, 6 C.
Théâtre, 37 A.

Taormina.

Théâtre, 37 B.

Terracina.

CATHÉDRALE (Temple de Jupiter d'Anxur), 21 E.

Tivoli.

Temple de la Sibylle, 15 F.
— de Vesta, 23 A.
Tombeau des Plautiens, 25 C.
Villa d'Adrien, 47 D.
— de Mécène, 46 G.

Turbia (près Monaco).

Monument de la guerre d'Auguste, 27 B.

Turin.

MUSÉE.

Amazone, 89 D.
Niobide, 140 I.
Jeune homme avec quadrige, 172 B.

Statuettes en bronze, 134 E.
Vénus (tête), 160 D.

Tusculum.

Théâtre, 37 E.

Vene (Alle), près Spoleto.

Temple de la source du Clitumne, 43 G.

Venise.

ARSENAL.

Lions, 162 I.

S. MARCO.

Chevaux de bronze, 162 A.

PALAZZO GRIMANI.

Cour.

M. Agrippa, 151 M.

PALAZZO DUCALE. (*Palais des Doges.*)

Cour, au-dessous de l'horloge.

Salle d'entrée. (*Corridojo.*)

12. Vénus, 96 E.
18. Bacchante, 122 F.
27. Candélabre, 57 H.
51, 56. Cariatides, 109 G.
68, 70. Bases de trépieds, 172 G.
80. Apollon, 91 F.
85. Bacchus et Ampélos, 113 C.

Stanza degli Scarlatti. (*Camera a Letto.*)

Reliefs, 172 F.
Statuettes, 134 H.

102. Cupidon bandant son arc, 110 D.
112. Ulysse (statuette), 85 E.
144, 145, 153. Gaulois, 128 D.
148. Ganymède, 111 D.

Sala dei Bassi-Rilievi.

Reliefs, 172 C, D, E.
196. Sarcophage (Mort des Niobides), 141, A, C, 177 S.

Sala dei Busti.

249. Hygie (plutôt Cérès), 78 E.
282. Junon (buste), 77 K.
292. Vitellius, 153 F.

Bibliothèque.

Jupiter Aigiochos (gemme), 178 D.

Vérone.

Amphithéâtre, 31 G, 37 J, 38 C.
S. ANASTASIA (autel), 32 D.
Arco de' Gavi, 32 B.
— de' Leoni, 32 A.
S. FERMO (autel), 32 C.
MUSEO LAPIDARIO (reliefs), 172 A.
Porta de' Borsari, 31 F.
Théâtre, 37 J.

Vicence.

S. Corona.

Iphigénie, 107 D.

Volterra.

Palazzo dei Priori.

Musée étrusque, 69 C.
Porta dell' Arco, 1 D.

TABLE DES NOMS D'ARTISTES.

A. Architecte.
M. Mosaïste.
P. Peintre.
S. Sculpteur.

Agasias, d'Éphèse, 194.
Agesandros, S., 138.
(Agrate, Marco, S., 119.)
Alexandros, d'Athènes, P., 186.
Antiochos, d'Athènes, S., 86.
Apollonios, fils de Nestor, S., 74.
Apollonios, de Tralles, S., 139.
Aristeas, S., 121.
Athenodoros, S., 138.
(**B**andinelli, Baccio, S., 137.)
(Bernini, A. et S., 16 note, 137.)
Boethos, S., 132.
(Bologne, Jean, S., 137.)
(Bramante, Donato d'Angelo, A. et S., 47 note.)
Bupalos, S., 97.
(**C**anova, Antonio, S., 136.)
(Cellini, Benvenuto, S., 112, 121.)
Cléomènes, S., 171.
Cléomènes, fils d'Apollodore, S., 96.
Diogènes, S., 16, 109.
Dioscuride, M., 161, 184, 185.
(Donatello, P. et S., 119.)
Euphranor, 193.
Eutychidès, S., 88.
(**F**ranzoni, Francesco, S., 161.)
(**G**hiberti, Lorenzo, S., 166.)
Glykon, d'Athènes, S., 74.
Krésilas, S., 88, 146.
Kriton, d'Athènes, S., 109.
(**L**aunitz, von der, S., 138.)
Léocharès, S., 111.
(Lombardi, famille, A. et S., 166.)
Lysippos, S., 66, 74, 75, 79, 82, 110, 146, 148.
Menelaos, S., 136.
Menophantos, S., 96.
(Michel-Ange Buonarrotti, A. P. et S., 116, 119, 120, 130 note, 137, 138, 167.)
Myron, S., 82, 117, 164.
Nikolaos, S., 109.
Papias, S., 121.
Pasitèles, S., 135.
Phaïdinos, S., 111.
Phidias, S., 66, 70, 75, 86, 88, 89, 137, 162, 169.
Polydoros, S., 138.
Polyeuktos, S., 144.
Polykleitos, S., 83, 88, 89.
Praxitèles, S., 75, 91, 95, 110, 112, 114, 115, 123, 124, 133, 139, 160.
(**R**aphaël, P., 136.)
Salpion, S., 170.
Skopas, S., 103, 112, 123, 139 176.
Sosiclès, S. (?), 89.
Stefanos, S., 135.
Strongylion, S., 89.
Tauriskos, S., 139.
(Tenerani, S., 64.)
(Thorwaldsen, S., 64.)
Zénon, d'Aphrodisias, S., 144.

ART ANCIEN.

I. — ARCHITECTURE [1].

L'origine de l'architecture en Italie est bien plus ancienne que les temples de Pæstum, par lesquels nous commençons notre étude.

Déjà les peuples primitifs, puis la race mêlée des Étrusques, issue des migrations, avaient laissé des constructions qui se distinguaient non seulement par leur masse, mais aussi par le sentiment naissant d'un style plus élevé. Toutefois, dans leur état actuel, elles appartiennent plutôt à l'archéologie; elles sont situées le plus souvent à l'écart des voies fréquentées. Les plus importantes de ces constructions qu'on appelle *fortifications cyclopéennes*, d'un remarquable effet pittoresque pour la plupart, sont les murs si bien conservés de *Cosa* [A], sur la montagne d'Ansedonia (près d'Orbetello); les murs d'*Orbetello*, d'*Arpino* (*Terra di lavoro*) et de *Ferentino* [B], les châteaux forts d'*Alatri* (près de Frosinone) et de *Segni* [C], la *Porta dell' arco*, à *Volterra* [D]. — Les façades des tombeaux de *Castellaccio* et de *Norchia* [E] constituent en partie les documents sur l'architecture des temples étrusques dont les restes certains ne subsistent nulle part. Les plus importants, au point de vue de l'architecture, de ces tombeaux étrusques du temps le plus reculé, se trouvent à *Cervetri* (l'ancienne Cære) [F]. Les sépultures antiques de la Sardaigne sont appelées Nuraghi ou *Sepolture dei Giganti*.

Entre celles-ci et les monuments de l'art antique le plus achevé il y a une grande lacune. Le but de notre ouvrage ne nous permet pas de donner plus de détails sur ces constructions primitives; nous ne devons nous arrêter qu'aux monuments où l'art s'applique surtout à exprimer

(1) Les lettres entre crochets, qui ont pour but de faciliter les recherches, correspondent aux renvois analogues de la table géographique et de celle des artistes, placées en tête de cette partie.

le caractère, l'intention maîtresse de l'œuvre architecturale. A quel édifice de la presqu'île italique appartient en ce cas la première place? il ne peut s'élever là-dessus aucun doute.

Parmi les trois **temples** de *Pæstum* (l'antique Posidonia), l'œil s'arrête de préférence sur le plus grand, celui du milieu. C'est le *Sanctuaire de Neptune* [A]; à travers les portiques ruinés miroitent au loin les flots bleus de la mer. Un soubassement de trois marches élève au-dessus du sol la demeure du dieu, trois marches faites pour des pas plus qu'humains. On voit aux restes du vieux temple dorique d'Hercule, à Pompéi, que, pour l'usage des fidèles, un escalier à marches ordinaires était placé sur le devant.

Les plus anciens temples grecs, comme celui d'Ocha, en Eubée, étaient une simple construction de quatre murs de pierre. Mais quand l'art grec s'éveilla, il créa le portique circulaire avec entablement, de bois dans les premiers temps peut-être, puis bientôt de pierre. Ce portique, abstraction faite de sa destination particulière, n'est autre chose qu'une expression idéale, animée, pour ainsi dire, de la muraille elle-même. Dans un merveilleux équilibre, l'élan des forces et la pesanteur des masses concourent à former un tout organique.

L'œil croirait voir ici et dans d'autres monuments grecs, non pas de simples pierres, mais des êtres vivants. Nous devons étudier avec attention leur caractère intime et leur développement.

L'*ordre dorique*, dont nous voyons ici toute l'antique sévérité dans un monument de la fin du sixième siècle avant Jésus-Christ, accuse ce développement d'une manière plus complète et avec plus de netteté que l'ordre ionique. La colonne dorique devait, en raison de la puissance de l'entablement, exprimer la plus grande force de résistance. On pouvait élever des colonnes ou des piliers aussi larges que possible; mais les Grecs, d'ordinaire, produisaient l'effet non par la masse, mais par l'emploi idéal des formes, et l'ordre dorique est une des plus hautes manifestations du sentiment de la forme.

Le premier moyen auquel on a songé ici était l'amincissement graduel de la colonne de bas en haut. Au regard, elle donne l'assurance que la colonne ne peut se renverser. Le second moyen consiste dans les cannelures. Elles indiquent que la colonne devient plus dense et plus résistante à l'intérieur, comme si elle concentrait sa force; elles sont en même temps l'expression plus accentuée de l'élan en hauteur et produisent une agréable alternative de lumière et d'ombre. Mais les lignes des colonnes, comme celles de tout l'édifice, ne sont nulle part d'une raideur mathématique; un léger renflement, au contraire, exprime à merveille le mouvement de la vie intérieure.

Ainsi, douée de mouvement et d'âme, la colonne s'élève jusqu'à l'enta-

blement. La pression puissante de celui-ci pèse sur le faîte et lui donne la forme d'un bourrelet (ove, *echinus*) qui est le chapiteau. Son profil est, dans chaque temple dorique, le plus important à considérer pour mesurer les forces, c'est ce qui donne, pour ainsi dire, le ton à l'ensemble. Il est entouré, au-dessous, de trois anneaux comme si, au faîte de la colonne, un épiderme léger se détachait et se déplaçait. Un peu plus bas, sur la colonne même, trois rainures en cercle y correspondent, et font pendant. — Un plateau rectangulaire isole la colonne de l'entablement.

En plusieurs places de ce temple, les colonnes semblent reposer sur des socles quadrangulaires, mais c'est seulement parce qu'on a enlevé les pierres qui les séparaient. La colonne dorique, force qui naît de la terre même, n'a pas besoin de base; elle s'élève immédiatement de la dernière marche du temple.

Vient ensuite une bande de pierres de taille, ici très fortes; c'est l'architrave. Elles sont tout unies et sans ornements. Ce sont les solives qui se prolongent sur les colonnes. Mais le mouvement se continue dans la partie suivante qui est la frise. L'extrémité des traverses qui viennent de l'intérieur est échancrée deux fois au milieu, et de chaque côté perpendiculairement, et forme les triglyphes. Les vides qui séparent les triglyphes (métopes) sont comblés par des pierres plates qui, sans doute, étaient ornées de peintures ou de reliefs. Nous ne savons pas exactement si ce temple a jamais été achevé. Dans l'architrave, à chaque triglyphe correspond un mince cordon de pierre auquel sont suspendues six gouttes, selon le terme consacré.

Une corniche, particulièrement saillante dans le temple de Pæstum, surmonte le tout. On y reconnaît en dessous une reproduction idéale des chevrons obliques, dont chacun présente trois rangs de clous ou gouttes disposés par six. Aux deux façades principales du temple s'élèvent en saillie les frontons, qui maintenant sont dégarnis, et ont peut-être toujours attendu ces groupes de statues qui ornaient autrefois les temples attiques. Ces frontons n'en charment pas moins le regard par les proportions de grandeur les plus belles et les mieux adaptées à cet édifice. En effet, l'angle obtus du fronton est la résultante finale de ce calcul tout idéal entre les forces et les masses; il indique avec précision combien il est resté de force de tension.

Un grand nombre d'articulations plus délicates, que l'on retrouve dans les monuments doriques d'Athènes, manquent ici, soit qu'elles n'aient jamais existé, soit que le temps les ait détruites. L'impression de sévérité et de puissance en est encore accrue.

A l'intérieur manque presque tout le mur qui formait l'édifice oblong, la cella ou le sanctuaire du dieu. Il est probable que ces pierres de taille tout unies ont donné aux Normands, bâtisseurs d'églises, la tentation de les enlever. Cependant le portique intérieur est conservé : deux colonnes entre deux piliers d'encoignure. Ces derniers ont été traités comme

partie intégrante de la muraille; ils ne sont donc ni cannelés, ni amincis, ni renflés; mais ils ont un chapiteau qui contraste d'une manière notable avec l'ove des colonnes, et indique qu'ils supportent une part de la charge. Il ne reste plus rien des solives de pierre et des compartiments creux (caissons), quadrangulaires, qui occupaient l'espace compris entre le portique et le temple. L'entablement du portique se divise, vu aussi de l'intérieur, en architrave et en frise; seulement cette dernière est tout unie dans le temple de Pæstum. Au contraire, dans ce qui reste de l'entablement du sanctuaire, la frise a ses triglyphes et ses métopes, seulement moins élevés qu'à l'extérieur de l'édifice.

L'intérieur du sanctuaire était autrefois éclairé par une large ouverture du toit, sans laquelle les temples grecs, qui n'avaient pas de fenêtres, auraient été complètement sombres. Dans les temples plus considérables une colonnade intérieure était disposée pour entourer et soutenir ce toit ouvert; cette colonnade était même à double étage, parce qu'un seul rang de colonnes doriques aurait été trop large et trop massif pour un espace si étroit. Les édifices de la meilleure époque paraissent le plus souvent avoir eu un rang de colonnes ioniques superposé à la colonnade dorique pour marquer nettement la séparation des forces convergentes. Ici, au contraire, la colonnade supérieure est aussi dorique, et même d'un style assez gauche. On dirait en effet que la petite colonne du dessus continue sans intermédiaire la plus grande, qu'elle surmonte, en passant à travers la corniche de séparation. En outre, l'ove de la petite colonne, qui s'étale en une large saillie, n'est pas d'un bon effet (1).

Nous n'avons pu caractériser qu'imparfaitement l'âme de ce merveilleux édifice. Bien que ce temple soit parmi les mieux conservés des monuments de ce genre, il est nécessaire de le reconstruire continuellement en esprit, et de suppléer par réflexion à ce qui manque et ne peut être visible qu'à la piété la plus attentive. Comme il parlerait bien autrement aux yeux, s'il était encore orné de toutes les sculptures du fronton et des métopes, des acrotères (2), avec les guirlandes et les statues, des têtes de lion décorant le sommet de la corniche, des ornements en couleur, aujourd'hui si effacés, et, à l'intérieur, de la statue de Neptune, et des ex-voto des matelots sauvés du naufrage! Mais dans son état actuel même, le temple nous donne la plus haute idée des facultés artistiques des Grecs.

(1) De plus, il est à remarquer qu'à l'extérieur le triglyphe, de deux en deux, tombe sur l'axe de la colonne; mais aux extrémités de la frise les métopes deviennent plus larges, de manière à ce que le triglyphe vienne reposer sur l'angle même. A l'intérieur, la corniche qui sépare les deux colonnades superposées consiste en une simple architrave avec une cannelure, car une frise, qui est comme l'emblème des bords du toit, ne serait pas ici à sa place. La corniche de la colonnade supérieure est toute semblable, mais nous ne savons pas ce qui la surmontait autrefois ni comment le bord du toit s'appliquait.

(2) On donne ce nom à des piédestaux, souvent sans base ni corniche, placés au centre et aux extrémités d'un fronton pour recevoir les statues. (*N. du Tr.*)

Peut-être, en considérant le profil de chaque partie, un œil pénétrant trouve-t-il que dans tout l'édifice il n'y a pas une ligne mathématiquement droite. On pense d'abord à des mesures mal prises, à un effet des tremblements de terre ou à d'autres accidents pareils. Mais la personne qui se place, par exemple, vis-à-vis de l'angle de la façade, à droite, de manière à voir en raccourci la corniche supérieure dans le sens de la longueur, découvrira une courbe de plusieurs pouces qui n'a pu être faite qu'à dessein. La même disposition se rencontre plus loin. Ce sont les manifestations de ce même sentiment qui exigeait le renflement des colonnes, et qui cherchait à accuser partout une vie intérieure, même dans des formes mathématiques en apparence.

On n'est pas d'accord sur l'époque où furent élevés les deux autres temples doriques de Pæstum, qui offrent des caractères certains du style italique; il est possible qu'ils soient d'une époque très postérieure, où l'architecture dorique était déjà en décadence. Plusieurs auteurs inclinent à les rapporter au style antique et rudimentaire du sixième siècle, d'autres les font remonter à l'époque où Posidonia appartenait aux Lucaniens, à partir du quatrième siècle, ou même plus tard encore, au temps où l'on imitait les formes antiques en les exagérant. En tout cas, l'influence italique est la cause de cette altération des traits fondamentaux du style dorique, car sur le sol de la Grèce il n'y a pas d'exemples à en citer. Et cependant l'impression que font ces édifices est telle, que, sans le voisinage du temple de Neptune, ils seraient comptés parmi les plus beaux monuments de la péninsule italique. Ils sont moins bien conservés, mais du moins ils ont encore tout le portique extérieur et l'architrave sans aucune solution de continuité.

Dans le *Temple de Cérès* [A] on remarque d'abord une structure des colonnes qui s'écarte aussi du style dorique. Elles semblent d'une matière plus tendre, qui aurait moins de ressort. Cette différence se traduit par l'évasement plus considérable du fût et par le large bourrelet de l'ove (*echinus*). Ce renflement s'explique par un resserrement tout particulier (le cavet) à l'extrémité supérieure du fût; mais aussi il devient d'autant plus sensible, que la transition est plus brusque. Cette saillie remarquable de l'ove entraîne un agrandissement proportionnel de l'abaque (les intervalles des abaques sont à peu près la moitié de leur diamètre). L'architrave, plus étroite, est dès lors très bien en rapport avec la force intérieure de la colonne, qui est moindre. A la place des triglyphes et des métopes, qui étaient en pierre plus résistante, on ne voit guère maintenant que leurs places vides. Vers les frontons, autrefois renversés, et reconstruits dans les temps modernes, la corniche est ornée de caissons quadrangulaires que le temps a en partie percés à jour. Du sanctuaire il ne reste guère que les fondements.

Le style dorique paraît encore plus altéré dans la *basilique*. Malgré

des écarts de style surprenants, comme par exemple, le nombre impair (neuf) des colonnes aux deux façades, cet édifice paraît avoir été également un temple (à deux sanctuaires?). Son aspect, sa situation, ses degrés, son intérieur étroit, ne laissent pas penser à une autre destination, à celle, par exemple, des anciennes basiliques. Là encore les colonnes sont fortement renflées et séparées de l'ove, très souple et très arrondi, par un cavet semblable à celui du temple de Cérès. De l'entablement il ne reste qu'une très mince architrave, et, en partie, une frise fortement rentrée, sur laquelle sans doute des triglyphes et des métopes, sculptés dans une pierre plus dure, étaient appliqués (ou devaient l'être, car il en était trop souvent de la décoration de ces temples comme de l'achèvement de nos cathédrales gothiques). — A l'intérieur, le sanctuaire commence par un portique de trois colonnes et de deux pilastres d'encoignure (antes) qui imitent, indice manifeste d'un changement de style surprenant et singulier, l'amincissement et le renflement des colonnes; leur chapiteau, — un cavet, — est également d'un style sans goût. — A l'intérieur, par une étrange disposition, une rangée de colonnes s'élève le long de l'axe de l'édifice, au milieu. Trois colonnes sont entières; de deux autres il ne reste que les chapiteaux. Quelle toiture peut-on imaginer d'après cela, quelle destination pour l'édifice? On peut d'autant moins en décider, que cet intérieur n'est peut-être pas celui qui fut construit primitivement.

Les **temples siciliens** sont tous de l'ordre dorique, tous bâtis en pierre calcaire poreuse; ils étaient originairement revêtus de stuc, ce qui se voit encore très bien aux temples de Girgenti, surtout à celui de la Concorde.

A *Syracuse*, le temple appelé *Temple de Diane* [A], dans la ville moderne, est « un spécimen du style dorique lourd et fort jusqu'à l'exagération » (Semper), avec la disposition des colonnes la plus serrée qu'on ait vue jusqu'ici (l'intervalle entre deux colonnes est encore moindre que leur diamètre). Il a été déblayé récemment à une plus grande profondeur, ce qui a mis au jour, sur le degré supérieur près de l'entrée, une très ancienne inscription à Apollon (τῷ Πέλωνι), relative à des ex-voto érigés entre les deux dernières colonnes à gauche. — Colonnes du *Temple de Minerve* [B], avec l'architrave et la frise, encore conservées dans la cathédrale. Le meilleur point de vue est aux côtés sud et ouest. — A une lieue à l'ouest de Syracuse, près de l'Anapus, deux colonnes qui restent du *Temple de Jupiter* [C]. — A *Girgenti* (l'ancienne Acragas, Agrigente), le *Temple de la Concorde* [D] est le mieux conservé. — *Temple de Junon Lucine* [E], ruine grandiose. — *Temple de Proserpine* (aujourd'hui San Biagio) [F]; remarquer la situation de la terrasse sur laquelle s'élevait le petit sanctuaire. — *Temple de Jupiter Olympien* [G], le plus considérable de la Sicile, avec ses colosses disposés en cariatides. Celles-ci s'élevaient très

probablement, formant une galerie supérieure, sur les piliers monumentaux qui délimitaient la nef du milieu. La grandeur extraordinaire du temple a déterminé l'architecte à employer des colonnes engagées au lieu d'un portique extérieur à colonnes indépendantes. Où était l'entrée? — *Temple de Castor et Pollux* [A] (moins ancien, avec une corniche bien conservée). — *Temple de Vulcain* [B]. — *Tombeau de Théron* [C] et monument appelé *Oratorio di Phalaride* [D]. — Ruines d'un *temple* au-dessous *de l'église S. Maria de' Greci* [E], dans la ville moderne. Tous ces noms sont arbitraires, à l'exception de celui du grand temple de Jupiter près de Syracuse.

A *Sélinonte* [F], il reste sept temples, tous détruits par les tremblements de terre ou par la violence; quatre s'élèvent sur l'acropole de la ville, entourée de murailles; trois sont situés sur la colline orientale, dans l'endroit actuellement appelé Neapolis; ils appartiennent en partie au style archaïque, en partie au style dorique arrivé à son entier développement. Quelques métopes de trois temples sont conservées à Palerme; elles appartiennent à trois époques différentes. Le plus ancien édifice, datant environ de l'an 600 avant Jésus-Christ, est celui du milieu sur l'acropole; ceux qui viennent ensuite par ordre d'ancienneté sont le temple du milieu à Neapolis et celui qui est au nord de l'acropole. Les métopes du meilleur style, qui ne sont pas éloignées de l'époque de Phidias, proviennent du temple qui s'élève à Neapolis à l'extrême sud, et qu'on nomme depuis peu, sans motif suffisant, temple de Junon, à cause d'une inscription votive trouvée dans la cella à côté d'une tête de femme, de style archaïque, sculptée en tuf. Le plus considérable des temples de Sélinonte est celui de Neapolis, qui est situé le plus au nord, et qui a une colonnade à l'intérieur du sanctuaire; le plus récent est le petit temple à antes (*Tempio di Empedocle*) sur l'acropole, avec son revêtement de stuc dont les couleurs sont parfaitement conservées.

Un temple inachevé se trouve à *Ségeste* [G], le portique avec l'entablement et les frontons est encore debout.

A côté de l'ordre dorique se développait son plus beau pendant, *l'ordre ionique;* né dans d'autres contrées et recevant d'abord certaines destinations particulières, il devint avec le temps un élément qu'on put employer avec pleine liberté dans tous les monuments de l'architecture grecque. Par malheur, les colonies grecques d'Italie n'offrent aucun vestige important de l'ordre ionique pur, et les imitations romaines ne sont, malgré toute leur richesse, qu'une copie sans vie, une ombre imparfaite du modèle grec, où règnent le sentiment de la forme et un mouvement élégant. — Le principe de cet ordre est essentiellement le même que celui de l'ordre dorique, mais la configuration en est différente. La colonne ionique est d'une nature plus délicate; elle veut exprimer moins un effort de résistance qu'une riche floraison. Elle part

d'une base formée de deux doubles bourrelets, l'un plus large et l'autre plus étroit, où la vie intérieure se trahit par un profil richement ombré. (Dans les ruines romaines, il est tantôt uni, tantôt revêtu d'ornements riches, mais sans rapport avec le style ionique.) Le fût est plus élancé et moins aminci que celui de la colonne dorique; son renflement mesure la force de la colonne aussi exactement que dans le dorique. Les cannelures n'occupent pas toute la surface du fût, mais elles laissent entre elles d'étroits filets pour exprimer que la colonne ionique n'a pas tant d'effort à faire que la dorique. (Dans les ruines romaines d'ordre ionique, comme de tous les ordres, les cannelures manquent souvent; c'est même ici la règle, et bien à tort, car les cannelures ne sont pas un ornement, mais l'expression essentielle du mouvement, et préparent naturellement à la structure vivante du chapiteau et de la corniche.) Le chapiteau ionique, d'une beauté et d'une vie indescriptibles dans les antiques monuments d'Athènes, repose sur un col orné et garni d'une ove; ensuite s'élève un membre supérieur, qui semble formé d'une matière tendre, idéalement souple, c'est pour ainsi dire la fleur de l'ove même, et il retombe des deux côtés en volutes richement ondulées qui, vues par devant, se déroulent en deux magnifiques spirales. L'abaque, qui, dans un ordre sévère, tel que le dorique, étoufferait cette vie intense, joue seulement le rôle d'une partie intermédiaire, animée et décorée, qu'on insère entre le chapiteau et l'entablement. [Dans les ruines romaines, le col et l'ove sont massifs et modérément ornés; les volutes sont couvertes sur les côtés de feuilles disposées en forme d'écailles; leurs spirales sont d'une courbe mathématique et sans mouvement; l'abaque est orné jusqu'à l'excès (1).] L'entablement est léger et sa structure est en rapport avec la colonne, l'architrave est partagée en trois bandes qui font saillie les unes sur les autres; la frise disposée, sans interruption de triglyphes, pour une suite continue de reliefs (d'où le nom de *zophoros*, — orné de figures d'animaux, — donné à la frise ionique); toutes les parties intermédiaires et toutes celles de la corniche supérieure sont délicates et riches. [Dans les ruines romaines elles sont également riches, mais sans vie (2).]

Enfin l'art grec a encore créé le chapiteau *corinthien*. Dans les édifices de la Grèce même nous ne pouvons l'étudier qu'à son origine, qui, à vrai dire, promettait quelque chose de plus grand que ce qu'il est devenu plus

(1) On rencontre à Rome, par exemple, dans la moderne et mauvaise restauration du *Temple de Saturne*, et dans bien des édifices de Pompéi, un chapiteau ionique qui, au lieu des volutes retombant des deux côtés, a des volutes qui descendent aux quatre coins; c'est là certainement une création d'un style inférieur et qui n'est pas précisément heureuse.

(2) Comme il reste trop peu d'édifices romains ioniques, nous jugeons ici d'après des fragments qui pourraient bien provenir aussi d'édifices corinthiens; mais pour les Romains ces deux ordres étaient semblables, à l'exception du chapiteau.

tard entre les mains des Romains. (Voir le monument choragique (1) de Lysicrate à Athènes, anciennement appelé Lanterne de Démosthènes.)

Cependant les Romains ont plus aimé, mieux compris et mieux mis en œuvre cet ordre que les deux autres; et même, si l'on compare la perfection du style corinthien dans le Panthéon et le temple de Mars Ultor avec les autres travaux des artistes grecs si nombreux dans la Rome d'alors, il sera bien permis de penser qu'ici, au moins par endroits, une tradition grecque encore assez directe parle à notre sens artistique.

La forme, les proportions, l'épaisseur de la colonne corinthienne, lui sont entièrement communes avec la colonne ionique; la base et les cannelures, quand il y en a, sont aussi les mêmes. Mais le chapiteau forme une corbeille cylindrique revêtue de deux rangs de feuilles d'acanthe. De ces feuilles s'élancent des tiges (2) qui soutiennent les volutes, fortement enroulées; celles-ci, réunies deux à deux, forment les quatre coins très saillants du chapiteau. Elles sont surmontées d'un abaque à courbes rentrantes interrompues au milieu par une fleur (3).

Celui qui a la patience de considérer dans les meilleurs édifices romains un chapiteau bien conservé, sera étonné de l'intensité de vie idéale qu'il exprime. L'acanthe est bien, de nature, la plante connue sous le nom de *griffe d'ours*; mais qu'on en cueille, par exemple, une feuille sur les vertes hauteurs de la Villa Pamfili, et l'on se convaincra, en lui comparant l'acanthe architecturale, qu'il fallait du génie pour la transformer ainsi. Conçue à nouveau, réalisée dans une matière plastique, elle acquiert une élasticité et une souplesse, une richesse de contours et de modelé dont les linéaments existent à peine à demi cachés dans l'acanthe *griffe d'ours*. La manière dont les feuilles s'étagent et se réunissent est également digne d'admiration, ainsi que la manière dont elles s'élèvent pour former les volutes des coins. Ces feuilles-là, qui offrent la plus haute expression visible de la force, sont avec raison imitées plus librement, c'est-à-dire moins selon les lois de la botanique; mais une feuille d'acanthe naît avec elles de la même tige pour les soutenir et, en quelque sorte, les expliquer. Chaque partie de ce tout, d'un effet si souple, se distingue clairement du reste, et les nombreux évidements au travers desquels la corbeille, centre du chapiteau, apparaît aux yeux, donnent comme fond au feuillage ces ombres intenses qui le font paraître vraiment vivant.

Le chapiteau dit *composite* n'est qu'une simple variété du chapiteau corinthien, appliquée pour la première fois avec certitude à l'arc de

(1) Le chorège qui recevait le prix avait quelquefois à faire bâtir une colonne ou un édicule en forme de temple, dans lequel était placé le trépied qu'il avait reçu en récompense. Il y avait à Athènes une rue entière composée de ces monuments choragiques· aussi l'avait-on appelée la *voie des Trépieds*. (*N. du Tr.*)

(2) Le nom technique est *tigette* ou *culot*. (*N. du Tr.*)

(3) Le nom technique est *œil* ou *rose du tailloir*. (*N. du Tr.*)

Titus. (L'arc de Drusus [A], près la porte S. Sebastiano, à *Rome*, est probablement ainsi nommé à tort, autrement ce serait un exemple plus ancien encore de l'ordre composite.) La juxtaposition des deux rangs de feuilles qui sont la base du chapiteau corinthien et d'un chapiteau ionique de style moins pur, avec quatre volutes de coin, forme un composé sans beauté et sans vie. On conçoit difficilement comment on a pu sacrifier justement le sommet du chapiteau corinthien, si vivant et d'un si bel effet : mais la mode est plus forte que tout.

Dans la revue des monuments d'Italie, qui va suivre, on devra se souvenir que nous écartons à dessein l'archéologie pure, et que nous comptons pour celle-ci sur un complément d'informations par les guides de voyage et autres travaux. Aussi nos remarques préliminaires ne consisteront pas en notices, mais chercheront à établir quelques points de vue généraux.

Les monuments romains de la meilleure époque et même de la période moyenne s'élèvent comme des rois, même à côté des édifices les plus considérables de l'Italie du moyen âge et des temps modernes. La plus petite ruine étend son effet sur des rues entières dont les maisons sont deux ou trois fois plus hautes. Les matériaux employés en sont la première cause ; généralement ce sont les meilleurs que l'on ait pu avoir. Alors on ne bâtissait pas à la hâte les monuments publics, et on ne cédait pas à n'importe quelle considération ; on construisait un édifice selon toutes les règles, ou l'on ne construisait rien. Enfin l'architecture antique, avec ses différentes formes d'un effet plastique et alternées avec art : colonnes, entablements, frontons, etc., peut soutenir la comparaison avec toute autre architecture, même l'architecture gothique telle qu'elle est représentée en Italie.

Mais il faut observer quelques différences d'époque et de procédés. Au temps de la république romaine et même des premiers empereurs, les monuments publics étaient construits en pierre de taille, la meilleure qu'on pût avoir à proximité de la ville. Pour Rome, par exemple, le choix tombait sur le péperin (1) gris-vert ou sur le travertin de nuance jaune. Mais dès Auguste on affectionna tant le marbre blanc, qui venait de plus loin, que peu à peu on le préféra, au moins pour les colonnes et l'entablement, et que l'on revêtit les parois de plaques de ce marbre et d'autres matériaux précieux. Mais les murs mêmes continuèrent à être de brique ou de mortier et de fragments entassés entre deux revêtements de brique.

Pendant tout le moyen âge, les édifices de marbre furent des carrières que l'on exploitait de préférence et à volonté. On y trouvait toutes prêtes les plus belles colonnes, d'une seule pièce en général ; on décora ainsi

(1) On donne le nom de peperin à une roche formée de matières basaltiques à l'état de *wacke* et réunies par un ciment de trass. (*N. du Tr.*)

des centaines de basiliques. Aux murs on enlevait avec facilité les plaques de marbre, et on les employait de toutes manières. Des monuments avec des murs de pierres de taille dans toute leur épaisseur auraient été plutôt respectés, et aménagés aussi bien que possible pour de nouvelles destinations.

De là vient que le voyageur qui s'attend à un spectacle complet, dans une certaine mesure au moins, des ruines de temples, de thermes ou de palais antiques, est désillusionné par la vue de monceaux de briques, informes en apparence. Si bien cuites que soient les briques, surtout celles du premier siècle; si soigneusement disposées qu'elles soient, par rangées, les unes sur les autres; si éclatante que soit leur couleur au coucher du soleil, ce n'est pourtant que le squelette des édifices d'autrefois remis par hasard au jour, et que jadis, lorsque le monument était entier, l'œil n'apercevait pas, car un revêtement brillant l'entourait. Nous verrons par la suite de quelle manière un œil pénétrant peut se dédommager.

Les Romains, comme on sait, ajoutèrent aux formes empruntées à la Grèce l'arc et la voûte des monuments étrusques; cette dernière fut tantôt une voûte de plein cintre (semblable à une feuille arquée), tantôt une voûte d'arête (formée de deux voûtes de plein cintre qui se coupent, par exemple l'*amphithéâtre de Capoue* [A] près de S. Maria di Capoa), et tantôt une coupole. Le poids et la pression exigent ce qu'on appelle un soutènement, qui doit être obtenu soit par l'épaisseur proportionnée des murs, soit par des contreforts aux endroits qui subissent la plus forte pression. Les Romains se bornèrent à construire des murs épais (comme au Panthéon).

On le voit, l'architecture grecque recevait une destination toute nouvelle. Les colonnes, entablements et frontons grecs, conçus à l'origine en vue de monuments d'une autre structure, et conservés seulement pour leur bel effet, durent servir *d'accompagnement*, si ce mot nous est permis, aux constructions romaines. On plaça devant les murs des rangées de colonnes, et, sur les murs mêmes, des colonnes engagées, — aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur; on donna aux antes et surtout aux pilastres le même chapiteau qu'aux colonnes, un peu transformé seulement à cause de la surface plane; on éleva des péristyles comme entrée, quelquefois sans les accommoder à l'ensemble, devant des monuments de n'importe quel style; on fit courir la corniche grecque indifféremment sur les colonnades et sur les murs rectilignes ou circulaires. Il n'y a rien d'étonnant que le sens architectural de la corniche, si finement conçu, et que tout ce qu'elle exprime par rapport à l'ensemble auquel elle concourait autrefois, se soit perdu, et que l'on se soit contenté de la décorer avec la plus grande magnificence.

Mais c'est par là que l'art romain se montre vraiment grand. Si l'on

oublie seulement combien de formes grecques mal comprises et mal rendues sont masquées par le style romain, on admirera ce dernier pour son aspect grandiose et énergique au plus haut degré.

Il a déjà été question du chapiteau corinthien comme d'une création essentiellement grecque. A l'entablement se trouve d'abord une architrave richement ornée dont les trois bandes sont garnies de moulures perlées et d'autres ornements semblables; quelquefois la bande du milieu n'est formée que d'ornements. (Plus tard l'architrave n'eut souvent que deux bandes.) Une élégante rangée de feuilles, dont le profil avance seulement un peu trop, sépare l'architrave de la frise qui porte les inscriptions, et des reliefs ou des ornements de feuillage. (Plus tard la frise sera généralement convexe et combinée avec un ornement aujourd'hui disparu, autrefois colorié.) Au-dessus de la frise se succèdent des parties richement décorées et en saillie : rangées de feuilles d'acanthe aux profils élégamment ondulés, oves, dentelures, et, comme transition à la corniche ornée de têtes de lion et de palmettes, les consoles. Celles-ci peuvent être considérées comme une modification romaine de ces chevrons obliques que nous avons mentionnés en parlant du grand temple de Pæstum, et elles méritent une attention particulière, comme la plus haute expression du sentiment de la forme dans l'architecture romaine.

Au-dessous de l'extrémité du chevron, de forme ondulée et décoré par l'architecte, naît une feuille d'acanthe également ondulée; l'intervalle entre deux consoles est occupé par un caisson richement orné sur le fond sombre duquel une rosace se détache en clair. (Plus tard la feuille d'acanthe est appliquée languissamment à la console; on néglige dans toutes deux l'élasticité de la forme; les caissons n'ont plus de profondeur, la rosace est sans vie.) Au fronton, répétition d'une partie de la corniche avec les consoles qui, dans les meilleurs édifices, sont placées verticalement, malgré la pente oblique du fronton (portique du *Panthéon* [A]). Des statues, des groupes, et d'autres ornements décoraient, peut-être avec trop de magnificence, le sommet et les extrémités du fronton. (Voir dans la *Galleria lapidaria* du *Vatican* [B] deux beaux acrotères ou ornements de coin de la période romaine.) L'idée de dresser des groupes de statues dans le cadre du fronton même peut aussi être attribuée aux Romains avec vraisemblance, mais il n'en reste pas d'exemples.

On comprend bien que seuls les monuments les plus magnifiques présentaient cette décoration complète, et ceux-là même ne l'avaient pas dans toutes leurs parties; de plus, il n'en reste, sauf de rares exceptions, que des ruines peu importantes. Outre les fragments qu'on trouve encore en leur lieu et place, il faut donc étudier, pour connaître l'ensemble, les débris enlevés et mis à l'abri dans les musées. C'est justement ce qui reste parfois de plus beau, de plus riche, et aussi de plus élégant quand ces débris proviennent des édifices de petites dimensions.

Au *Vatican*, la *Galleria lapidaria* [A] déjà nommée et le *Musée Chiaramonti* [B] renferment un trésor de ce genre; il en est de même du *Musée de Latran* (salles 2, 9 et 10) [C]; parmi les collections particulières, la *Villa Albani* [D] est exceptionnellement riche en débris antiques, parmi les basiliques chrétiennes de *Rome*, *S. Lorenzo fuori le mura* [E], dans sa partie la plus ancienne, et la nef principale de *S. Maria in Trastevere* [F] offrent une grande réunion de modèles variés. Une collection de moulages se trouve à l'Académie de France. Des morceaux remarquables sont à voir au mur de derrière de la *Villa Médicis* [G]. Les plus beaux ornements et les mieux conservés que nous ayons, de l'époque des Antonins, sont des reliefs en stuc traités de main de maître, en partie sur fond de couleur; ils sont dans les deux tombeaux découverts en 1859 à la *Via Latina* [H] près la troisième pierre milliaire. A *Florence* (portique extérieur des *Uffizi* [I], on ne trouve que les débris d'un jambage de porte et un fragment de frise, mais tous deux d'une haute valeur.

Ici comme partout, l'observateur doit développer en lui-même cette faculté de restauration sans laquelle les ruines antiques ne lui semblent que des restes informes, et la joie qu'elles causent ne lui paraît qu'une folie pure. Il doit, à la vue d'un fragment, deviner l'ensemble, apprendre à reconstituer, et ne pas exiger une impression immédiate sur des restes dont la beauté ne se complète que par la réflexion.

Seul un chercheur pourra deviner par les débris l'édifice tout entier; de deux colonnes portant des restes d'entablement, conclure au moins l'effet de toute la colonnade est chose possible à tout esprit un peu cultivé et perspicace.

Commençons par les **temples**. Le rapport qui existe ici entre le portique et le sanctuaire est presque généralement autre que chez les Grecs. Ici le portique n'est pas l'image de la cella et ne lui correspond pas de la même manière. Le portique devient une introduction au sanctuaire, et c'est seulement par goût de magnificence qu'il est prolongé tout autour. D'ailleurs, l'art romain s'accommode très facilement de figurer un portique en entourant le sanctuaire de colonnes engagées, ou même les murailles demeurent nues. Une différence nouvelle est celle de la toiture qui est à l'intérieur une voûte de plein cintre avec des caissons, pendant qu'à l'extérieur on conserve le fronton grec, c'est-à-dire l'image d'un toit oblique. Probablement on a pratiqué ici dans la voûte, comme autrefois dans le toit des temples grecs, une large ouverture sans laquelle la clarté serait restée très douteuse; on ne trouve presque jamais de fenêtres sur les côtés. Purement romaine est enfin l'idée de rompre l'uniformité des murs par des niches rentrantes alternativement rondes et carrées, ainsi que l'érection dans le fond d'une niche principale pour la statue de la divinité; de plus il faut, par la pensée, revêtir et entou-

rer toutes ces niches de colonnes, avec entablements et frontons, décoration qui donnait à la muraille entière un aspect vivant, varié et somptueux qui faisait complètement disparaître le calme du style grec. Le toit du portique consistait, comme dans les temples grecs, en solives de pierre disposées avec variété, dont les intervalles étaient couverts de pierres plates. Mais l'exécution est autre que dans les rares monuments qui sont restés de l'époque grecque; la solivure n'est plus qu'une réminiscence, et toute la surface intérieure du toit est un motif favorable à un grand luxe d'ornements. Le dessous des solives présente des arabesques en relief; leurs intervalles deviennent des caissons richement encadrés qui renferment de grandes rosaces d'un bel effet.

L'ordre dorique n'a certainement pas porté bonheur aux Romains. Ils voulurent allier ses formes sévères avec les proportions légères de l'ordre ionique, et par là produisirent fatalement des œuvres sans ampleur et sans richesse. *Rome* même ne possède aucun temple dorique; quant aux vingt colonnes de *S. Pietro in vincoli* [A], sans doute prises au temple de Quirinus, leur hauteur n'est peut-être pas la même qu'à l'origine, et les chapiteaux sont modernes.

Le seul monument où l'on puisse contempler en toute sûreté le style dorique-romain pourrait bien être le portique du *Temple d'Hercule* à *Cori* (à 3 lieues de Velletri) [B]. Le plan, les matériaux, la sévérité des formes (si simples qu'elles soient), assurent toujours à ce monument un grand effet. On le fait remonter à peu près au temps de Sylla. On trouve une autre application du style dorique, plus ancienne encore, mais avec des éléments étrangers, dans le *Sarcophage de Scipion Barbatus* (au *Vatican*, Belvédère, chambre du Torse) [C] et dans le grand autel, de forme et d'ornementation semblables, élevé dans la cour de l'édifice appelé *Temple d'Esculape* [D], à *Pompéi*. Pompéi présente en outre un grand nombre de ruines doriques qui semblent tenir le milieu entre le style grec et le style romain. La plupart sont des portiques qui entourent des places et des cours, par exemple celles d'un temple dorique grec, aujourd'hui disparu, et appelé temple d'Hercule, et celles du temple de Vénus. A cause des détails de leur architecture, c'est ici qu'il faut les mentionner. Les colonnes sont très élancées et très minces pour cet ordre. Par suite, leurs cannelures sont étroites et commencent souvent à une certaine distance du sol; plus bas elles se seraient rapidement usées. L'ove est, en général, assez sec et petit; l'abaque est mince. L'architrave n'est déjà plus unie, mais partagée en deux bandes; la frise et les triglyphes n'ont plus le caractère grec. Ce qui est encore le plus grec, c'est l'unique débris du portique déjà cité qui entourait la cour du temple d'Hercule, aujourd'hui nommé *Foro triangolare* [E]; ici l'ove a encore les trois bandes sous lesquelles commencent les cannelures avec des extrémités arrondies; ailleurs ces extrémités sont horizontales

et les bandes sont remplacées par un membre architectural qui n'exprime rien. Il en est ainsi au *Quartier des soldats* (Caserne des gladiateurs) [A] et sur les plus anciennes colonnes du *grand Forum* [B] ; les plus récentes ont un ove de forme ondulée et sans expression. Le portique qui entoure la cour du *Temple de Vénus* [C] était également d'un style dorique inférieur (il avait à l'origine un entablement dorique, mais avec des colonnes pseudo-ioniques à quatre volutes), comme le montrent les endroits d'où s'est détaché un revêtement de stuc appliqué plus tard. (Les conduites pour l'eau de pluie disposées sur le sol à quatre pieds en avant de l'édifice montrent assez combien le toit était en saillie.) Un monument dorique de l'époque romaine existe encore à *Solunte*, près de Palerme [D].

Plus tard Rome, dans son penchant pour l'ornementation somptueuse, renonça entièrement au dorique pour les temples et ne le conserva que pour décorer le rez-de-chaussée des monuments à plusieurs étages, tels que les théâtres. Il reparaît ici bien plus défiguré, surtout par sa fusion équivoque avec l'ordre appelé toscan, dont il n'est plus de monuments originaux. Il perd ses cannelures, gagne au-dessous une base, et au-dessus (près de l'ove grossièrement sculpté) un col qui porte quelquefois des ornements. L'entablement aussi est plus ou moins arbitraire.

De l'ordre ionique-romain nous possédons encore un bon et ancien modèle, mais très défiguré par le temps et les restaurations modernes : c'est le *Temple de la Fortune virile* à *Rome* [E]. Les volutes, ornées de feuilles sur les côtés, ont déjà des enroulements sans vie et sans souplesse ; en revanche la frise montre des guirlandes de feuillage encore gracieuses, et la corniche ses têtes de lion. Le petit *Temple de la Sibylle* à *Tivoli* [F] a toujours son portique à quatre colonnes. — Le *Temple* déjà cité *de Saturne* (autrefois de Vespasien), à l'entrée du Forum [G], a été doté, au troisième ou quatrième siècle, par une restauration malheureuse, de ce chapiteau ionien bâtard que nous avons décrit plus haut (p. 8, note). Ses colonnes de granit, qui n'avaient jamais été cannelées, ont été reconstruites par un raccord de leurs parties fait sans égard au style. Au moins, parmi les monuments de Pompéi, la colonnade intérieure du temple de Jupiter est de style ionique passable ; dans les autres édifices de cette ville le style bâtard domine presque sans partage.

Les plus beaux temples ioniques-romains ne survivent guère que dans les collections de fragments enlevés de leur place. On ne trouvera nulle part une réunion de chapiteaux ioniens aussi bien choisis que ceux des colonnes de *S. Maria in Trastevere* [H] ; quelques-uns ont encore un mouvement presque grec ; d'autres intéressent par de riches ornements, par des figures qui se dégagent des volutes et de l'abaque. On ne peut constater avec certitude si le grand nombre de consoles antiques qui ont été appliquées à l'entablement de cette église proviennent des mêmes édi-

fices. Un beau chapiteau ionique-romain et d'autres fragments se trouvent dans la grande salle du *Palais Farnèse* [A]; et une collection entière, avec un beau socle provenant de la basilique Julia, dans la seconde salle du *Palais de Latran* [B]. Parmi les meilleurs chapiteaux ioniques bâtards à quatre volutes, il faut compter ceux de *S. Maria in Cosmedin* [C], sur le mur à gauche.

L'ordre corinthien est de beaucoup le plus employé dans la construction des temples romains et même dans l'architecture romaine en général. Bien rarement ses formes apparaissent dans toute leur pureté; bien souvent, en revanche, il faut admirer l'habileté décorative des Romains, qui surent lui imposer, surtout au chapiteau, un ornement après l'autre, jusqu'à ce qu'enfin il y eut surabondance. Ils interrompirent la suite des feuilles sur le chapiteau par des animaux, des trophées, des figures humaines, enfin des scènes entières comme dans le style roman au moyen âge. On peut voir un chapiteau de ce genre, orné de scènes figurées, au *Giardino della Pigna* au *Vatican* [D]. Ils transformèrent aussi les dernières lignes unies de l'entablement en rangées de feuilles (*Thermes de Dioclétien*, aujourd'hui *S. Maria degli Angeli à Rome*) [E]. Le résultat fut une lassitude définitive et tout à coup une grossièreté envahissante.

Le plus beau modèle de style corinthien est sans contredit le *Panthéon* à *Rome* [F], édifice en même temps unique, de sorte qu'il nous faut en parler dès maintenant. Commencé par Agrippa qui voulait en faire la grande salle de ses thermes, peut-être achevé dans la suite par lui-même comme temple, et augmenté d'un portique, il conserve, après toutes les restaurations et tous les pillages, l'essence de son effet extraordinaire, mais non sans avoir beaucoup perdu. Nous ne rappellerons ici que les détails qui peuvent donner une idée claire de l'effet primitif.

Qu'on se représente d'abord la place, — aujourd'hui très en pente, — beaucoup plus profonde et aplanie, car cinq degrés conduisaient autrefois au portique. L'œil aperçoit alors les vraies proportions du fronton, qui semble aujourd'hui un peu élevé et raide. Qu'on le garnisse avec un groupe ou au moins avec un grand relief, sculptures que jadis l'Athénien Diogène exécuta dans ce but. (Les puissantes colonnes de granit sont pour la plupart intactes à cause de leur matière; par malheur, à l'époque d'Auguste même, on n'osait guère travailler cette sorte de pierre; on laissa, par respect pour la matière, les colonnes sans cannelures, tandis que les pilastres de marbre recevaient sept cannelures de chaque côté.) Ensuite il faut se décider à restaurer par la pensée les chapiteaux généralement plus ou moins dépouillés de leur feuillage; ils appartiennent à ce que l'art a créé de plus beau en ce genre (1).

(1) L'orgueil de Bernini ne se montre que trop clairement dans les chapiteaux des trois colonnes du côté est, qu'il a restaurés dans le goût emphatique qui était le sien et celui de son temps, au lieu de se guider sur les modèles voisins.

Il n'y a rien à comparer à la section de la corbeille par l'abaque portant en son milieu la fleur qui sort de deux petites volutes à feuilles d'acanthe, non plus qu'à la structure des volutes plus grandes qui forment les coins. On doit compléter le revêtement intérieur et extérieur des murailles au fond du portique par les gracieuses guirlandes de fruits, les candélabres, etc., qui les décoraient autrefois. Qu'on se figure encore les trois nefs du portique avec leurs trois voûtes de plein cintre parallèles et richement ornées de caissons. (Le comble de bronze qu'Urbain VIII fit fondre consistait en chevrons invisibles sans forme artistique.) Avant tout, qu'on oublie le petit campanile de Bernini. Avec toute la magnificence imaginable, la simplicité trouve aussi sa place dans ce portique. L'architrave intérieure et extérieure n'a que des lignes, comme il convient; le seul ornement du dessous est une sorte de cadre; la corniche extérieure n'a que les parties essentielles. Le cadre de la porte, qui est probablement le même qu'à l'origine (1), est, malgré une certaine richesse, simple dans ses lignes; la porte de bronze elle-même peut encore être antique, mais d'une antiquité sensiblement plus proche de nous. L'extérieur du monument semble dépouillé d'un ancien revêtement de stuc. Nous devons à cette circonstance la vue du parfait arrangement des briques. Les édifices modernes dont le revêtement tombera n'en laisseront guère voir de pareil. Nous ne pouvons dire si les consoles qui marquent les divers étages sont les mêmes qu'à l'origine.

A l'intérieur, ce qui frappe avant tout, c'est l'unité et la beauté de la lumière qui tombe d'en haut et remplit admirablement de ses rayons et de leurs reflets l'immense rotonde. L'égalité de hauteur et de diamètre, qui n'est certainement pas une loi de l'art (2), concourt cependant à produire ici un charme mystérieux. Passons aux détails. La disposition de la muraille avec ses niches alternativement convexes et carrées doit être presque tout ce qui reste de la construction primitive d'Agrippa. Les colonnes et les pilastres de ces niches ont à la vérité des chapiteaux d'une grande beauté, mais d'une forme moins pure que ceux du portique; les cannelures trop nombreuses des pilastres (il y en a neuf) indiquent aussi une de ces restaurations comme il y en eut plusieurs du règne de Domitien à celui de Caracalla. Les deux corniches, la supérieure et l'inférieure, peuvent, à cause de leur simplicité, être attribuées avec plus de vraisemblance au temps d'Agrippa, quoique la frise de porphyre donne lieu d'hésiter. Les colonnes et le fronton des autels sont

(1) Nous n'avons plus ou nous n'avons que par débris les magnifiques encadrements de portes antiques. Un de ces encadrements, avec un beau feuillage d'acanthe terminé par des gousses que des oiseaux picorent, etc., se trouve aux *Uffizi* (portique extérieur [A]). Plus simple, quoique toujours d'une grande richesse, est l'encadrement de porte enlevé au portique d'Eumachia à Pompéi (aujourd'hui au *Musée de Naples* [B], où il forme l'entrée de la salle de Jupiter).

(2) Lorsqu'on la rencontre dans les cathédrales gothiques, elle n'est sans doute qu'un effet du hasard.

sans contredit plus récents, peut-être de l'époque de Septime-Sévère, bien que dès l'origine il y en eût de semblables à cette même place, comme pendant et contraste avec les niches, ainsi que l'exigeait le sentiment architectural des Romains. Il est difficile de fixer l'époque du revêtement des parois inférieures avec des bandes et des ovales de mosaïque; on l'a imité avec un peu trop de confiance, par exemple à la Madeleine de Paris. Le revêtement actuel des parois de l'étage supérieur ne date notoirement que du siècle dernier; les dessins plus anciens montrent à cette place un rang de pilastres, qui est la suite naturelle et heureuse de la structure de l'étage inférieur (1).

Enfin les caissons, dépouillés de leurs magnifiques ornements de métal, font encore un grand effet, malgré leur nudité sans couleur. La direction de leur profondeur vers le haut paraît être la direction primitive. Mais comment remplir la paroi ronde qui entoure la fenêtre avec des formes vraiment antiques? La décoration sérieuse, monumentale, avait ici l'occasion de produire un chef-d'œuvre. Pour conclure, nous relèverons encore un défaut d'harmonie imputable à l'architecte d'Agrippa. La niche de la porte et celle de l'autel, qui est en face, coupent malheureusement avec leur forme convexe l'ensemble circulaire de l'édifice; il en résulte une courbe doublement limitée que l'œil ne peut souffrir aussitôt qu'il l'a remarquée.

Les imitations du Panthéon ne pouvaient manquer, et peut-être les imitateurs romains surent-ils mieux que Bianchi, qui construisait d'après ce modèle S. Francesco di Paola à Naples, la condition essentielle de l'effet, à savoir l'unité de lumière. L'édifice circulaire de SS. Cosma e Damiano au Forum est un temple antique, appelé *Temple des Pénates* [A], éclairé autrefois par une pure lumière tombante. Le double plancher, dont la partie inférieure est accessible, a sans doute produit l'écho bruyant qu'on entend au centre. Cet édifice a été dénaturé au moyen âge par une porte faite de débris antiques et disposée à une place arbitraire. Quant aux thermes et aux monuments de ce genre éclairés par en haut, il en sera question plus loin.

Un portique à lignes droites ajouté à un monument circulaire est toujours, en soi, une faute contre l'harmonie, et l'exemple du Panthéon ne saurait être une excuse, parce que le portique est une conception plus récente (un *pentimento*), et que, entre l'époque de la rotonde et celle du portique, la destination de l'édifice avait changé. Ce portique, s'il était projeté dès l'origine, était au moins conçu dans d'autres proportions et avec une moindre saillie. Nous verrons comment dans les édifices plus modernes on a su concilier ces contrastes.

La grande majorité des temples romains est ou était, on l'a remarqué,

(1) On ignore absolument où et comment furent placées les cariatides, parmi lesquelles devait être celle qu'on voit au *Vatican* (*Braccio Nuovo*) [B].

en forme de carré long. Des ruines qui subsistent encore, nous ne mentionnerons que celles qui ont un intérêt artistique.

L'édifice de beaucoup le plus noble en ce genre est le *Temple de Mars Ultor* [A] qu'Auguste éleva à l'extrémité de son Forum (1), après sa victoire sur Antoine. Les murs n'étaient pas de brique, mais de grands blocs de travertin revêtus de marbre; la base et les premières assises existent encore. Les trois colonnes qui restent ne sont heureusement pas en granit, mais en marbre, et leurs cannelures offrent des modèles du genre; les chapiteaux, bien que dépouillés de feuillage, sont encore d'une beauté surprenante. De l'entablement il ne reste que l'architrave, la plus belle de tous les monuments romains, qu'on a bien fait de ne pas orner à la partie inférieure. Le plafond du portique, vu de l'intérieur, est incomparable; ses traverses sont simplement ornées en méandres, et, par contre, ses caissons ont des creux profonds où s'épanouissent de grandes rosaces.

Nous trouvons ensuite les *trois colonnes du Forum* [B] attribuées autrefois au temple de Jupiter Stator, et aujourd'hui à celui de Castor et Pollux. Les chapiteaux sont toujours beaux, mais ils ne sont plus pénétrés d'une vie aussi expressive que ceux dont nous avons parlé; la partie inférieure de l'architrave est déjà très ornée et la bande du milieu porte un rang de feuilles. Le sommet de l'entablement, au contraire, est tout à fait digne de sa réputation.

Les *trois colonnes* élevées sur la pente du *Capitole* [C], et qui formaient un coin du Temple de Vespasien (2), sont d'un style trop pur pour dater de la restauration de Septime-Sévère. Les chapiteaux sont encore très beaux, mais un feuillage orne l'abaque, dont le rôle cependant n'exige et ne supporte qu'une simple ligne. A la façade, la structure de l'entablement est sacrifiée, comme dans plusieurs édifices des empereurs, à une grande inscription, de laquelle les architectes modernes croyaient pouvoir s'autoriser pour justifier les imitations qu'ils en ont faites. Entre les colonnes, à cause de la pente, on a disposé des marches qui ont l'apparence d'un piédestal.

Bien plus bas s'élève le temple qui fut dédié autrefois à la sœur de Trajan, Marciana, ou à Antonin le Pieux, et qu'on appelle aussi *Temple de Neptune* [D]; c'est actuellement la *Dogana di terra* sur la Piazza Pietra. L'architrave n'a que deux parties; la frise est convexe, l'intervalle entre les deux très lourd, la partie inférieure de l'architrave couverte d'ornements insignifiants. (La corniche supérieure semble avoir été retouchée à l'époque moderne; nous ne pouvons donc en juger. L'aspect des onze colonnes qui s'élèvent sur les côtés montre bien le renflement des colonnades romaines. Le soubassement doit avoir été très haut, car il sort encore de terre.)

(1) Au bas et à l'est du mont Capitolin. *(N. du Tr.)*

(2) Ce temple, élevé sous Titus, fut appelé d'abord Temple de Jupiter tonnant ou de Saturne.

Du *Temple de Vénus et de Rome* [A], l'œuvre merveilleuse d'Adrien, il ne reste que les ruines des deux sanctuaires adossés, ainsi qu'une partie des énormes soubassements et des rampes d'escalier, et un grand nombre de fragments de colonnes. On se demande ce qu'est devenu le reste. Qu'a-t-on fait du portique à colonnes de granit, long de 500 pieds et large de 300, qui entourait la cour du temple? Où sont les 56 colonnes cannelées en marbre grec (épaisses chacune de dix pieds) qui, au nombre de dix sur la façade et de vingt sur chacun des côtés (en comptant deux fois les colonnes des coins), soutenaient le toit du temple, et auxquelles s'ajoutaient encore huit colonnes au dedans du portique antérieur et du portique de derrière? Et l'entablement, comment a-t-il pu disparaître, sauf un unique débris scellé maintenant sur le côté qui fait face au Colisée? Si la puissance diabolique de destruction qui possédait la Rome du moyen âge se manifeste quelque part, c'est bien ici, et la Rome moderne peut s'en faire d'autant moins une idée qu'elle s'obstine à accuser les « barbares du Nord » de toutes ces horribles dévastations. Que les murs de marbre épais de 5 pieds 1/2 (ce n'étaient pas ici de simples plaques) qui recouvraient les murs de brique, et que les colonnes de porphyre qui se dressaient à l'intérieur des deux sanctuaires aient été enlevés, ainsi que tous les ornements des niches et le pavé, cela se comprend plutôt, car c'était là une besogne plus facile. Adrien avait, on le sait, fait lui-même le plan de ce temple et renoncé, pour des motifs quelconques, à un effet d'ensemble plus considérable, en divisant l'intérieur en deux parties d'une manière si étrange. Mais comme le temple même avait 333 pieds de long et 160 de large, avec la dimension du portique de la cour que nous avons donnée plus haut, il ne resta pour l'effet du dehors qu'un espace relativement étroit; soit devant, soit derrière l'édifice, le spectateur ne pouvait s'éloigner que de 80 pieds à peine de la façade qui était peut-être de hauteur double (c'est-à-dire à peu près aussi haute que large). Cela d'ailleurs ne nuisait en rien à l'aspect que le temple présentait de loin, car il dominait tout de sa masse énorme. On ignore de quel ordre étaient ses chapiteaux; d'après une conjecture appuyée sur des médailles et des bas-reliefs, ils doivent être attribués à l'ordre corinthien. Les demi-coupoles des deux niches n'ont pas des caissons quadrangulaires, mais des caissons en losange, qui sont en désaccord visible avec ceux de la nef du sanctuaire, mais dont le style cependant devint par suite classique. (Les caissons datent d'une époque postérieure à l'incendie du temple sous Maxence.)

Le *Temple d'Antonin et de Faustine* [B] (aujourd'hui église *S. Lorenzo in Miranda*), élevé par Marc-Aurèle, est un très bel édifice pour le temps. Les colonnes de cipolin n'ont pas été cannelées, afin que rien ne diminuât l'effet produit par la beauté de la matière. Elles supportent des chapiteaux presque entièrement dépouillés de leur acanthe, mais qui laissent encore deviner leurs nobles lignes d'autrefois. L'architrave ici

n'a encore que deux bandes. La partie inférieure est ornée avec discrétion de tores et de méandres; ce qui reste de la frise est très bien décoré de griffons, de candélabres et d'arabesques. La corniche, au lieu de porter des consoles avec une goulette très saillante, est encore d'une forme simple et dessinée à grands traits. Elle n'est plus visible que sur les côtés. Les matériaux étaient, comme pour le temple de Mars Vengeur, des pierres de taille (ici du péperin) revêtues de plaques de marbre.

Parmi les édifices de ce genre situés hors de Rome, le beau *Temple de Minerve* à *Assise* [A], dont le fronton à six colonnes est intact, appartient à la meilleure époque du style corinthien. Les formes sont encore simples et assez pures, le fronton bas porte un ove étrangement contourné au lieu du kymation. Ici encore des degrés montent entre les colonnes, ce qui leur donne l'air de reposer sur un piédestal, et, de fait, leurs supports ont une petite corniche et une base particulières qui ajoutent encore à cette apparence. Cependant il n'est pas un seul temple où les colonnes aient un véritable piédestal. Le piédestal n'apparaît que dans le cas où des colonnes très espacées servent à la décoration d'un membre d'architecture intermédiaire, tel qu'un arc, et doivent cependant, pour d'autres raisons, conserver des dimensions modérées : il est alors nécessaire de les soutenir d'un piédestal.

En dehors des temples déjà nommés, on trouvera encore en beaucoup d'anciennes églises d'Italie des colonnes isolées, des morceaux d'entablement qui proviennent de temples ruinés, et sont enclavés dans le mur actuel; mais il est très rare qu'on les ait laissés à leur ancienne et véritable place, et très rare aussi qu'ils révèlent à la première vue le plan et les proportions de l'édifice disparu. A *S. Paolo* à *Naples* [B], où l'on voyait encore au dix-septième siècle la colonnade du *Temple des Dioscures* presque entière, il ne reste que deux colonnes corinthiennes seulement. Deux colonnes corinthiennes et un morceau d'entablement, voilà tout ce qui peut aider à reconstruire en pensée le *Temple des Dioscures* de *Cori* [C]. Le grand *Temple de la Fortune* à *Palestrina* [D], toutes ses terrasses et ses escaliers, sont entièrement couverts de bâtisses qui forment une partie de la petite ville actuelle; c'était peut-être autrefois une des merveilles du monde antique. La cathédrale de *Terracine* [E] est construite sur les ruines d'un temple corinthien (?), probablement dédié à Jupiter d'Anxur. Le soubassement et deux colonnes engagées que l'on peut voir par derrière en donnent une idée suffisante. La cathédrale de *Pouzzoles* [F], S. Proculo, est pareillement bâtie à la place où s'élevait un temple d'Auguste.

C'est surtout par sa position que se distingue le *Temple* corinthien *d'Hercule* à *Brescia* [G]; adossé à une pente et développé par conséquent en façade plus qu'en profondeur, il se dresse avec ses trois sanctuaires sur un soubassement élevé; au milieu, le portique fait une saillie de deux colonnes; à cet avant-corps aboutit un large escalier. Les colonnes

et les murs des sanctuaires, qui servent aujourd'hui de musée, sont si bien conservés, qu'à l'œil charmé revit l'ancien aspect de l'ensemble si admirablement pittoresque.

Depuis la disparition du temple de vieux style dorique appelé autrefois Temple d'Hercule et attribué de nos jours par Nissen à Vénus Pompéienne, aucun temple de Pompéi ne s'élève au-dessus de l'ordinaire; leurs colonnes, faites en partie de briques revêtues de stuc, nous sont parvenues dans un tel état de dégradation, qu'on doute en bien des cas de l'ordre même auquel elles appartiennent. Le *Temple de Jupiter* [A] sur le Forum a encore des restes de son portique corinthien, outre le portique intérieur de style ionien, que nous avons déjà mentionné. Mais le tuf dont il est construit n'a pas permis ce modelé libre et vivant qu'exige le chapiteau corinthien, cet enfant chéri du marbre blanc. Pompéi donne à cet égard, comme à bien d'autres, des éclaircissements importants sur la manière dont les anciens savaient, avec les plus simples moyens, produire un effet heureux. En tout cas, l'œil doit ici, contre toute attente, compléter bien des choses, car les entablements, dont la plus grande partie était peut-être en bois, n'existent plus, et les colonnes sont à demi ou entièrement ruinées; cependant on éprouve une grande jouissance artistique à la seule pensée de l'effet général que produisaient les temples, avec leurs cours, leurs portiques et les niches de leurs murs (tels que le *Temple de Cérès* [B], appelé habituellement temple de Vénus; le *Temple d'Isis* [C] et du Génie d'Auguste, ce dernier appelé temple de Mercure ou de Romulus). On peut s'assurer exactement de la distance à laquelle l'architecte voulait qu'on regardât son temple, et combien il attachait d'importance au charme de la perspective, qui est observée ici dans de moindres proportions que dans bien des habitations particulières. Malheureusement, il ne reste pas trace de portique au beau *Temple de la Fortune* [D], qui s'élève immédiatement au détour d'une rue, et n'a pas de cour. On ne voit dans toutes ces constructions que peu de pierre et presque pas de marbre, mais la maçonnerie de brique (1) est généralement parfaite, et l'épais mortier qui la recouvre ainsi que le stuc sont à rendre jaloux tout homme du métier, même de nos jours. Les formes accusent souvent, par exemple au *Temple d'Isis* [E], la décadence et la bizarrerie, mais plutôt dans les détails que dans les lignes essentielles. Quant aux portiques qui entouraient les cours des temples, et en général les endroits où l'on se rassemblait, il ne faut pas oublier qu'il était nécessaire de ménager entre les colonnes un espace plus large que ne l'eût comporté le portique du temple même. Il est probable que les Grecs eux-mêmes avaient

(1) Cet *opus reticulatum*, d'aspect si joli, qui se rencontre partout ici et dans d'autres édifices romains, se compose de moellons quadrangulaires (lave et tuf à Pompéi; brique quelquefois à Rome), étagés l'un sur l'autre en diagonale. Il fut dans la suite revêtu généralement de mortier.

donné cet exemple intelligent. Se rendre esclaves de proportions architecturales consacrées une fois pour toutes, cela n'est guère conforme à leur esprit.

Il nous reste, par une faveur du hasard, deux temples circulaires relativement bien conservés, entourés d'un portique corinthien, et où se manifeste encore tout le charme de cette forme d'architecture ravissante. C'est de la bonne époque, peut-être de la république, que date le *Temple de Vesta* à *Tivoli* [A]. Il présente encore et la plupart de ses colonnes cannelées, et la belle toiture de la galerie circulaire avec ses caissons, et la plus grande partie de l'entablement avec la frise ornée. Le *Temple de Vesta* [B], appelé, d'après une autre opinion, temple de Cybèle ou d'Hercule Victorieux (aujourd'hui *S. Maria del Sole* ou *S. Stefano delle carozze*), et situé sur la Piazza della Bocca della Verità à *Rome*, possède encore, sauf une seule, ses vingt colonnes élancées qui se touchent presque. Mais en revanche tout l'entablement est détruit; de la base, avec ses quatre degrés, on voit encore quelques débris. A en juger d'après les chapiteaux, l'édifice appartient à la fin du deuxième siècle; le bord de la corbeille ne dépasse pas le bord de l'abaque qui est assez épais, et le modelé des feuilles a déjà quelque chose d'une décoration sans vie. Les fenêtres de côté s'expliquent peut-être par la petitesse des deux édifices, dans lesquels, sous une coupole ouverte, rien n'eût été protégé contre les intempéries; ces fenêtres n'en sont pas moins d'un effet singulier. Du *Temple* circulaire de *Sérapis* à *Pouzzoles* [C], avec son portique en quadrilatère, il ne reste que les trois colonnes dont le faîte, rongé par les oursins, a causé à l'érudition napolitaine tant de cassement de tête. Aux temples circulaires de très petites dimensions conviendrait mieux la grâce de l'ordre ionique que l'ordre corinthien, dont le chapiteau exige des proportions assez grandes quand on veut exprimer clairement son caractère intime (1). Ainsi le petit temple dont il reste quatre fragments de colonne dans la cour du cloître de *S. Niccolò a' Cesarini*, à *Rome* [D], paraît avoir été d'ordre ionique. L'édifice appelé *Puteal* [E], et signalé récemment comme un sanctuaire de Vesta, près des ruines du vieux temple dorique de *Pompéi*, était d'ordre dorique. Des imitations modernes, telles que les deux petits temples circulaires sans la *cella* qu'on voit à la *Villa Borghese* [F], ne donnent qu'une idée très insuffisante de la grâce des antiques monuments de ce genre, même quand ils sont faits, comme les petits temples en question, de fragments antiques que l'on a raccordés. Nous ne saurions citer aucun temple d'ordre com-

(1) Cependant la bonne époque grecque avait laissé un chapiteau corinthien très simple qui convenait très bien à ces constructions de petit modèle. Il a seulement quatre feuilles qui supportent aussi les volutes des coins. Entre elles, au-dessous, sont placés des oves; au-dessus, à la corbeille, des palmettes. A *S. Niccolò in Carcere* à *Rome* [G], ont été sauvées de la destruction cinq colonnes munies d'un semblable chapiteau, et provenant de l'un des temples dont les débris ont servi de matériaux à cette église.

posite, car cet ordre paraît avoir été surtout celui des arcs de triomphe et des palais. On voit un certain nombre de chapiteaux composites dans l'église *Ara cœli* à *Rome* [A].

La plus grande partie des colonnes antiques qui subsistent encore, et qui proviennent ordinairement des temples, se trouve dans les basiliques chrétiennes d'Italie, où elles supportent la nef du milieu et le porche, et sont aussi enclavées de toutes manières dans les murailles. Quand le christianisme eut triomphé, les temples païens furent certainement partout les premiers édifices qui durent livrer leurs ornements aux églises. Les plus anciennes basiliques, celles des dix premiers siècles du christianisme, époque où le choix était plus grand, reposent le plus souvent sur l'ancienne colonnade extérieure d'un seul et même édifice antique; aussi les colonnes sont-elles pareilles et ont-elles des chapiteaux identiques (exemple concluant : *S. Sabina* [B], sur l'Aventin). Plus tard on fut déjà obligé de rassembler des colonnes de grandeurs et d'ordres différents provenant de différents édifices, de raccourcir les unes, d'exhausser les autres par des socles et d'y aider encore avec des chapiteaux grossièrement imités. Ainsi les temples furent bien transformés en églises, mais dans un tout autre sens qu'on ne se l'imagine. Nous ne dénombrerons pas ces édifices, parce que l'intérêt que présente leur nature réclame une autre place, et parce que la facture des détails, surtout pour les colonnes corinthiennes des basiliques hors de Rome, n'est que rarement ou même nulle part assez pure et assez belle pour mériter d'être citée ici comme classique.

Bien qu'on ait prodigué sans mesure les colonnes des temples aux églises, bien qu'on soit venu de fort loin chercher des colonnes à Rome (1), la disparition complète de plusieurs milliers de celles-ci est cependant un fait encore inexpliqué. Il faut y ajouter les entablements perdus, dont les parties séparées, allant souvent jusqu'à 6 pieds de diamètre depuis l'architrave jusqu'à la corniche, avaient été cependant tirées d'un seul bloc, et qui, si elles étaient encore là, se feraient bien remarquer. Devant les deux énormes fragments du *Temple du Soleil*, bâti par Aurélien (dans les jardins du *Palais Colonna* à *Rome*) [C], on se demande involontairement ce qu'est devenu le reste. Il se peut sans doute que bien des débris soient encore ensevelis pêle-mêle sous le sol actuel, mais il est permis de supposer que la Rome du moyen âge alimentait ses fours à chaux avec des marbres antiques, comme l'ont montré, par exemple, les fouilles d'Ostie.

Aux temples se rattachent naturellement les **tombeaux**, qui étaient, dans un sens, de véritables sanctuaires des mânes. Nous laissons de côté

(1) Cela est arrivé, comme on sait, à Charlemagne, entre autres. — Au douzième siècle même, il s'en fallut de bien peu que pour la reconstruction de Saint-Denis, près de Paris, on ne prît à Rome les colonnes toutes prêtes.

ceux de l'antique Italie avec leurs tumulus coniques, devenus aujourd'hui presque tous informes (1), ou leurs grottes de pierre et leurs voûtes, pour nous tourner vers les œuvres d'un art consommé et librement développé.

Cet art consacra d'abord la forme circulaire aux tombeaux des grands de cette terre et leur donna le caractère d'un édifice monumental de style grec. Tel est le *Tombeau de Cecilia Metella* [A], sur la voie Appia, devant *Rome*, édifice circulaire, fortement construit sur une base quadrangulaire, avec la belle frise si célèbre, ornée de guirlandes de fruits et de crânes de taureau; à l'intérieur, la voûte est conique. Celui de *Munatius Plancus* à *Gaëte* [B] et celui des *Plautiens* à *Tivoli* [C] sont pareils. — Les tombeaux qu'Auguste et Adrien firent élever pour eux et leurs familles étaient bien plus somptueux encore. Mais à vrai dire, sous leur forme actuelle, — *Mausolée d'Auguste*, via de' Pontifici, et *Château Saint-Ange* [D], — on ne retrouve guère les étages en terrasse d'autrefois, entourés de portiques et d'allées d'arbres qui s'élevaient jusqu'à la coupole. Le *Mausolée* circulaire *de l'impératrice Hélène* [E], aujourd'hui *Tor' Pignattara*, devant la Porta Maggiore, mérite dans son état présent d'être visité, mais seulement par les antiquaires. Un grand monument circulaire, près d'un autre en forme de tour, s'élève près de *Conochia* [F], entre l'ancienne Capoue et Caserta.

Une forme de tombeau qui est maintenant unique, mais qui avait autrefois sa pareille dans *Rome*, c'est la *Pyramide de Caïus Cestius* [G], près la porte S. Paolo; caprice d'un riche, inspiré peut-être par les monuments de l'Égypte, alors récemment conquise. On ne devine guère comment la statue colossale du défunt et la colonnade dont les débris subsistent encore étaient en harmonie avec une forme qui s'y prête aussi peu que la pyramide. D'ailleurs, pour les tombeaux de riches particuliers, le modèle préféré était une chapelle quadrangulaire avec un portique de quatre colonnes, ou de deux pilastres et de deux colonnes, ou seulement de pilastres et reposant souvent sur une base élevée. L'intérieur se composait soit d'un seul petit caveau avec des niches, soit en outre, et au-dessus, d'une chambre voûtée. Ce modèle est, ou du moins était celui de nombreux tombeaux de la voie Appia, car la destruction n'a épargné le revêtement de pierre d'aucun d'eux. Les sépulcres appelés *Tombeaux d'Ascagne* ou *de Pompée* à *Albano* [H], celui de *Cicéron* près de *Mola di Gaeta* [I], et bien d'autres, ont eu le même sort. Quelques tombeaux presque entièrement construits en brique sont dans le meilleur état : par exemple, celui qu'on voit à *Tavolato* [J] devant la porte S. Giovanni, et celui qu'on appelle à tort *Temple du dieu Rediculus* [K], sur le chemin de la grotte d'Égérie. C'est qu'ici non seulement les murs, mais aussi les détails d'architecture, d'un style d'ailleurs incorrect, sont de matériaux qui,

(1) Dans le tombeau appelé *Tombeau des Horaces et des Curiaces*, à *Albano* [L], le revêtement de la base est en partie moderne; celui des cinq cônes l'est presque entièrement.

grâce à une soigneuse préparation, peuvent braver les siècles. Ce qui est à remarquer, c'est la ténuité extrême, et par suite la cuisson égale de la brique; c'est aussi le raccord de plusieurs plaques pour former les ornements. Il n'y a de parfaitement conservé que le *Temple* dit *de Bacchus* [A], élevé à une époque avancée de l'empire (aujourd'hui l'église *S. Urbano*, au-dessus de la vallée d'Égérie). Il possède encore sa façade tout entière avec colonnes et pilastres, son rez-de-chaussée avec des restes de tombeaux et son étage supérieur avec la voûte de plein cintre ornée de caissons; mais aussi le goût est blessé par la lourde corniche qui n'excitait pas la rapacité comme le marbre des portiques disparus, et réunit l'entablement et le fronton de brique. — Sur les tombeaux de la *Via Latina* [B], dont la disposition est intéressante et qui ont un vestibule et un caveau surélevé, voir plus haut, page 13, H. — Une fantaisie comme le *Tombeau du boulanger Eurysace* [C], à la *Porta Maggiore*, montre, avec la pyramide de Cestius, que la déraison dans l'architecture d'un tombeau n'est pas exclusivement le fait d'une époque plus récente. On peut comparer le relief d'une chapelle funéraire conservé à Latran, salle 10.

Tout bien considéré, ces tombeaux en forme de chapelle seraient ce qu'on pouvait faire de mieux en ce genre. C'est la sépulture d'une communauté : ils renferment, selon la belle coutume de l'antiquité, des niches pour les urnes cinéraires de familles entières et aussi pour celles de leurs affranchis, toutes réunies dans un espace relativement très étroit. Dans le nouveau *Campo Santo* de *Naples* [D] et ailleurs, on s'est emparé de ce modèle, et des caveaux de famille ainsi que des chapelles funéraires, pour les membres des confréries, ont été élevés en forme de petits temples. Bien que cette imitation de l'antiquité soit généralement très superficielle, ce Campo Santo est aujourd'hui le plus beau cimetière du monde, même abstraction faite de sa situation. D'autres cimetières, dont la valeur monumentale consiste dans les magnifiques tombeaux particuliers, ne produiront jamais un tel effet. Et combien plus grand serait-il encore, si l'on s'était attaché aux seules formes grecques au lieu de mêler au style classique affaibli des formes gothiques incomprises!

Sans aucun ornement, aujourd'hui du moins, apparaissent quelques *columbaria*, chambres souterraines qui contiennent parfois un nombre extraordinaire de niches pour les urnes cinéraires : on en trouve jusqu'à 150. Tel est le *columbarium* élevé pour la domesticité de la maison d'Auguste sur la voie Appia, *Vigna Codini* [E], en deçà de la porte de S. Sebastiano, et celui de la *Villa Pamfili*. Près S. Giovanni à Porta Latina (*Vigna Sassi*), on en voit un petit, appelé *Tombeau des affranchis d'Octavie* [F]; d'autres se trouvent à Ostie. Tous sont intéressants par leur décoration en stuc et leurs peintures.

Enfin, la voie des tombeaux à *Pompéi* [G] nous offre une collection entière des diverses formes de tombeaux : chapelles, autels, sièges de pierre semi-circulaires, etc. La décoration moderne, embarrassée pour don-

ner à la dernière demeure une forme digne d'elle, s'est souvent tournée vers le paganisme pour s'en inspirer, et les cimetières de nos pays du Nord n'en sont devenus que plus disparates. L'antiquité ne nous aidera jamais à sortir de la confusion où notre éducation artistique a fait tomber l'architecture funéraire, aussi longtemps que nous lui emprunterons le détail ornemental et non le principe, c'est-à-dire le tombeau commun; cela s'accomplirait avec des moyens bien simples, si la crémation était adoptée; mais nos mœurs exigent impérieusement la mise en terre, sans avoir égard au sort qui attend les ossements dès qu'un cimetière reçoit une autre destination, ni à l'abri plus sûr qu'offrirait aux urnes cinéraires la petite voûte où elles seraient enfermées. Depuis le deuxième siècle, quand la coutume de mettre en terre prévalut, l'emploi des sarcophages se rétablit. On les plaçait tantôt à découvert, comme dans le lieu de sépulture des soldats, qu'on voit en forêt, au-dessus d'*Albano* [A], tantôt dans des caveaux, tantôt dans des monuments funéraires comme ceux qui avaient servi jusqu'alors. Les tombeaux de la *Via Latina* contiennent plusieurs de ces sarcophages. Nous parlerons ailleurs des mausolées romains de l'époque chrétienne.

Les **monuments d'honneur** font la suite la plus naturelle aux monuments funéraires. Nous ne dirons rien encore des statues élevées en l'honneur de grands personnages, qui de leur haut piédestal dominaient les places des villes (voir les piédestaux du Forum de Pompéi, etc.). Nous omettons aussi certaines constructions très défigurées : le monument de la guerre d'Auguste contre les peuples des Alpes élevé à *Turbia* [B] près de Monaco (aujourd'hui un simple massif quadrangulaire en forme de tour), les *trofei di Mario*, c'est-à-dire le fronton en trois parties, décoré autrefois de sculptures, d'un château d'eau de l'Aqua Julia à *Rome* (non loin de S. Maria Maggiore et par derrière) [C], etc. A l'occasion de la sculpture, il sera question plus loin des *Colonnes de Trajan et de Marc-Aurèle* [D]; il suffit de les mentionner ici comme tentatives malheureuses de donner à une quantité énorme de figures en relief aussi peu de support et d'espace que possible. Dans ce but, il a fallu détourner la colonne de sa destination, qui est de soutenir un entablement, et l'entourer de lignes en spirale, c'est-à-dire presque horizontales, qui sont en contradiction directe avec son principe. L'œil même le plus perçant ne peut jouir des sculptures ainsi disposées. Il faut cependant reconnaître qu'au moins le chapiteau est très convenable, en tant qu'ornement au faîte de la colonne et que modèle d'ove avec chapelet, mais il n'a pas été conçu comme transmission de la force de résistance. La *Colonne d'Antonin le Pieux* [E], qui gît entre les deux monuments, un peu de côté, consistait en un fût de granit sur un piédestal de marbre avec sculptures; il ne reste que le piédestal, aujourd'hui dans les jardins du Vatican. La *Colonne de Phocas* [F] au Forum a été enlevée au septième

siècle à un édifice du deuxième siècle, pour être érigée en monument. La *Colonne rostrale de Duilius* [A], qui est actuellement dans la galerie inférieure du *Palais des Conservateurs* au *Capitole,* a été restaurée *ad libitum* au seizième siècle, par intérêt pour son inscription antique.

Il faut encore parler ici des obélisques, bien que dans l'ancienne Rome ils ne fussent pas érigés en monuments isolés, destination qui leur convient fort peu; mais ils étaient bien plutôt un motif principal de décoration pour les édifices. Ils veillaient à l'entrée du mausolée d'Auguste; ils s'élevaient au milieu du mur (*spina*) qui partageait les cirques dans leur longueur; un obélisque aussi, entouré certainement d'attributs appropriés, projetait son ombre sur le champ de Mars en manière de cadran solaire. Les Romains leur donnaient probablement déjà comme soutien des piédestaux à lignes verticales, tandis que dans l'ancienne Égypte le grand effet que produisait leur forme résultait sans aucun doute de ce qu'ils étaient d'un seul bloc, et de ce que la ligne oblique de leurs côtés se prolongeait jusqu'à terre. Mais leur rôle essentiel, à Rome comme dans l'ancienne Égypte, était d'accompagner un édifice monumental. On s'étonne parfois bien à tort qu'un obélisque, fait de centaines de pierres juxtaposées, isolé au milieu d'une grande place carrée, dans une capitale moderne, ne paraisse, malgré toute sa hauteur et tous ses ornements, que la plus parfaite expression de l'ennui (1).

Outre ces deux colonnes en spirale, les arcs de triomphe sont de beaucoup les plus importants des monuments impériaux; c'est une forme purement italique, étrusque même, de l'architecture décorative; elle nous révèle le sens ornemental des Romains plus nettement que la plupart des autres édifices qu'ils nous ont laissés. La porte, unique ou triple, était revêtue d'ornements architecturaux et sculpturaux qui, sans doute, ne sont pas essentiels au monument, mais lui font un entourage brillant. Du reste, cette forme durera toujours.

Dans ce genre, les provinces n'ont guère que des monuments plus simples qui, il est vrai, sont les premiers en date. Tels sont les *Arcs d'Auguste* à *Aoste* [B] et à *Suse* [C]. Quant à l'arc de *Fano* [D], on peut discuter si c'était un arc de triomphe ou une porte de la ville; la partie supérieure, qui n'existe plus, et qui portait une inscription consécratrice de Constantin, nous est seulement connue par le relief encadré dans un

(1) A cette occasion, on peut demander qui a renversé les obélisques, et n'a laissé debout que celui de Saint-Pierre sur sa *spina*, dans le voisinage de son emplacement actuel? Ce n'étaient ni des tremblements de terre, ni le fanatisme, car ces causes auraient pu renverser beaucoup d'autres monuments qui sont encore debout. J'attribue ces dégradations aux puissants chercheurs de trésors cachés, qu'on a vus dans les temps les plus sombres du moyen âge, vers le dixième siècle, et je rappelle les dégradations affreuses et les entailles faites dans ce but, presque toujours et partout, à la base des obélisques qu'on a dû attaquer par le feu et par tous les instruments possibles (?). Celui de Saint-Pierre a dû être sauvé par le voisinage du sanctuaire ou en raison du nombre des désillusions antérieures.

mur de la chapelle de style renaissance construite au dehors. Après 1463, la guerre ayant endommagé l'édifice, ce relief fut placé là en souvenir du magnifique monument d'autrefois. — L'*Arc d'Auguste* à *Rimini* [A], dont l'ouverture a douze pas de diamètre, et qui fut érigé pour consacrer le souvenir des travaux de viabilité dus à l'empereur, est entre tous remarquable comme un des premiers modèles d'une grande voûte surmontée de petits frontons pour éviter la lourdeur. L'arc de *Pola* [B], qui date probablement d'Auguste, avait deux colonnes corinthiennes ou deux colonnes engagées de même style et une corniche avec fronton ou attique. L'*Arc de Trajan*, en marbre, sur le port d'*Ancône* [C], est très noble, très élancé, très simple; on lui a enlevé quelques ornements de bronze et sans doute aussi les sculptures qu'on peut se représenter au sommet de tout arc de triomphe (1). L'*Arc de Trajan* à *Bénévent* (aujourd'hui la *Porta aurea*) [D] est orné de riches bas-reliefs.

A Rome, les arcs de la république et celui de Tibère, au pied du Capitole, ayant disparu, la série de ces monuments, abstraction faite de l'*Arc de Drusus* [E], très défiguré et d'une authenticité douteuse, commence par le célèbre monument de *Titus* [F], qui fut modestement et convenablement restauré sous Pie VII. La partie centrale, qui est authentique, a reçu, par une juste appréciation des petites dimensions de l'ensemble, de simples colonnes engagées d'ordre composite, pour lesquelles il n'était pas besoin de piédestaux isolés, mais seulement d'un socle général. L'encadrement de l'arc même, qui est comme d'habitude la moulure de l'architrave, est simple et noble; la clef de voûte a été sculptée en riche console. A l'intérieur de l'arc, les caissons et les reliefs sont du plus beau caractère; de même à l'extérieur la corniche principale et la frise richement historiée. (Sur les sculptures de cet arc et des monuments suivants, voir plus bas.) Les surfaces planes qui sont contiguës ou de côté, au-dessus de l'arc même, n'étaient pas ornées de reliefs comme l'*Arc*, d'ailleurs semblable, *de Trajan à Bénévent* [G]; elles sont tout unies et on y a percé deux baies de fenêtre, comme le prouvent d'anciens débris; le milieu de l'attique porte l'inscription, encore intacte du côté qui regarde le Colisée. Elle était autrefois répétée identiquement sur l'autre côté. Le char impérial, en airain, avec la Victoire et l'attelage à quatre chevaux qui couronne le sommet, complète encore l'impression. Le type plus riche, à trois portes, est représenté d'abord par l'*Arc de Septime-Sévère* [H]. A la vérité, nous n'avons pas ici le plus ancien modèle, mais il nous donne la première occasion de parler plus en détail d'une forme architecturale particulière aux Romains : les colonnes en saillie sur des piédestaux auxquels correspond au faîte une partie de l'entablement également saillante; le dessus offre la place

(1) Un relief qui se trouve dans la salle 10 du palais de Latran est instructif à cet égard.

la plus favorable pour une statue décorative. La richesse et la magnificence de l'effet, quand on se représente une pareille colonnade revêtant une muraille, font oublier aisément que cette décoration est purement arbitraire et n'a rien de commun avec la nature essentielle du monument; c'est la manière la plus agréable à l'œil d'animer la muraille avec des formes dont les saillies sont belles et richement ombrées. Ce motif prit naissance, comme nous l'avons remarqué plus haut (p. 23), aussitôt qu'il fallut décorer de larges surfaces avec des colonnes. La colonne saillante eut comme pendant derrière elle, et parfois aussi des deux côtés, un ou trois pilastres d'une forme analogue qui rompent heureusement l'uniformité de la muraille. — A l'arc de Septime-Sévère les détails sont partout d'une richesse fatigante et leur facture est déjà un peu relâchée; l'inscription qui occupe fastueusement toute la largeur de l'attique est aussi d'un effet choquant. Autrefois les statues des rois parthes prisonniers, dressées sur les corniches des quatre colonnes saillantes, devaient en corriger un peu la monotonie.

La *Porte d'honneur* [A], que les orfèvres de Rome érigèrent au même empereur et à sa famille, prouve à quel point, au commencement du troisième siècle, l'architecture hésitait peu à faire, au moins dans les détails, bon marché des formes usitées en les surchargeant d'ornements de toute espèce. La renaissance s'autorisa plus tard de cet exemple. L'*Arc de Gallien* [B], au contraire, est simple jusqu'à la nudité; mais, érigé par un particulier, il ne compte pas, pour ainsi dire, ici.

Après lui vient l'*Arc de Constantin le Grand* [C], notoirement orné des dépouilles d'un arc de Trajan démoli à cette occasion. Peut-être servit-il aussi de modèle, mais dans quelques-unes de ses parties seulement; en tout cas, il fournit encore la plupart des matériaux. Il y a du moins un contraste accusé entre la facture grossière de la corniche des piédestaux, par exemple la saillie exagérée de l'architrave, etc., et d'autres détails bien meilleurs, tels que les chapiteaux, qui sont encore de style corinthien. Sur leurs corniches saillantes on voit toujours les statues à leur place primitive; c'est, à notre connaissance, le seul exemple d'entière conservation. Il serait intéressant de vérifier si les reliefs circulaires occupaient sur l'arc de Trajan la même place que sur l'arc de Constantin. A la porte du milieu, sur les piliers, on remarque les trous où étaient rivés les trophées de bronze.

Le mystérieux *Arc de Janus* [D], qui était, à ce que l'on croit, un abri pour les marchands de l'ancien *Forum boarium*, ressemble plutôt, par sa puissante construction, au rez-de-chaussée d'une tour (?) qui, pour tel motif important, devait s'élever justement à cette place, sans toutefois gêner la circulation. Les rangées de niches, tantôt profondes, tantôt superficielles, et terminées en demi-cercle, qui la revêtent à l'extérieur, constituent une décoration puérile et sans raison; la forme des corniches est tout à fait relâchée et sans vie; c'est à peine si les der-

niers temps de l'empire comportaient un style aussi déchu. Quant au revêtement de petites colonnes saillantes surmontées de petits frontons, la disparition n'en est guère à regretter.

Nous n'avons à parler ici des **portes** romaines, toutes de plein cintre, qu'autant qu'elles expriment une idée vraiment artistique; la porte ordinaire appartient, comme partie du mur d'enceinte, au domaine de l'archéologie. Cependant il faut remarquer ici que, partout où c'était possible, on pratiquait une double porte pour l'entrée et pour la sortie.

La décoration de la *Porta Augusta à Pérouse* [A], pilastres ioniques à l'attique, alternant avec des boucliers, est très ancienne et par conséquent antérieure à cet empereur. La *Porta Marzia* [B], dont on voit l'arc enclavé dans la muraille de la citadelle, également à Pérouse, pourrait bien être un monument des derniers temps de l'empire (?), malgré son apparence primitive qui le fait attribuer au style étrusque ancien.

Quant aux portes de *Rome*, très peu, et seulement celles qui supportaient des aqueducs, ont été épargnées par les démolitions et les reconstructions du cinquième siècle et des siècles suivants. La double porte, encore très haute, appelée *Porta Maggiore* [C], avec trois fenêtres, des frontons et des colonnes engagées à l'intérieur et au dehors (1), est la seule dont la valeur monumentale soit remarquable; les parois de l'aqueduc et les inscriptions en forment la partie supérieure.

Les anciennes portes de *Spolète* [D] sont de simples arcs; celles de *Spello* [E] ne sont guère plus importantes. La *Porta de' Borsari* à *Vérone* [F], datant de Gallien, double porte dont la partie supérieure est percée de niches et de fenêtres richement ornées, fournit, tant par sa disposition que par sa décoration, une preuve concluante de la décadence et du caprice qui au troisième siècle avaient envahi l'architecture. La seule moitié qui nous reste d'une double porte, également de la décadence,

(1) Ces colonnades élevées près des portes et entre elles ne sont pas du temps de Claude mais du troisième siècle, comme le prouvent les chapiteaux et les lignes. Ce n'est pas avec intention qu'on les a laissées brutes en partie : on n'a pu les achever. Si elles étaient du premier siècle, on aurait trouvé le temps et la force de les sculpter; si on avait négligé intentionnellement de les travailler, on l'aurait fait suivant un plan et non pas irrégulièrement et sans principes. Les architectes du seizième et du dix-septième siècle qui s'autorisèrent de ce monument pour faire les colonnes dites rustiques, se sont néanmoins bien gardés d'imiter les colonnes de la Porta Maggiore telles qu'elles sont. On peut de même se convaincre facilement à l'amphithéâtre de *Vérone* [G] que les parties brutes du fragment de revêtement extérieur qui nous reste n'ont été laissées en cet état que provisoirement. Les couches de pierres sont trop irrégulières pour qu'on ait voulu produire par leur surface brute l'effet vraiment rustique; car cet effet exige la régularité, principale condition de la solidité qu'elle doit figurer. De même les pilastres inachevés avec chapiteaux achevés devaient servir de modèle aux pilastres rustiques, comme les colonnes de la Porta Maggiore ont servi de modèle aux colonnes rustiques. D'ailleurs, il est incontestable que pour les surfaces planes les Romains usaient parfois avec intention de pierres de taille non travaillées; qu'ils se rendaient bien compte de l'effet particulier qu'elles produisaient; le mur du *Forum d'Auguste* à *Rome* [H] en donne un exemple.

l'*Arco de' Leoni* [A], n'est pourtant pas entièrement conçue dans le style mesquin de la Porta de Borsari ; la niche supérieure à laquelle on a donné ici le cadre le plus riche, des colonnes cannelées en spirale, ferait très bon effet comme couronnement, si elle était ornée d'un groupe sculpté. Un troisième monument véronais, l'*Arco de' Gavi* [B], voisin du Castel-Vecchio, fut détruit en 1805. Différents autels de la renaissance, époque où l'on admirait beaucoup ce monument, en présentent des imitations : par exemple, l'autel des Alighieri qu'on voit à *S. Fermo* [C] dans la nef transversale de droite. C'est l'œuvre d'un architecte qui descendait du Dante. Tel est encore le quatrième autel à droite dans l'église *S. Anastasie* [D].

Le type de la porte romaine dans sa forme la plus imposante ne se complète que dans une imitation très tardive, à peu près du sixième siècle : la Porta Nigra à Trèves. C'est la seule qui montre tout le développement que comportait le double passage dont la profondeur fait un large monument avec deux étages supérieurs à jour et deux avant-corps de bâtiment semi-circulaires qui le décorent à l'extérieur. D'ailleurs la Gaule ancienne renferme encore des portes plus monumentales que l'Italie romaine.

Les bâtiments d'utilité les plus simples prennent sous les mains romaines un caractère sinon artistique, du moins toujours monumental. Le principe initial de construire avec toute la perfection et la solidité possibles indique une pensée de durée éternelle, dont notre temps ne peut se vanter pour ses édifices d'utilité les plus considérables, parce que, en fait, il construit seulement « jusqu'à nouvel ordre », avec l'arrière-pensée d'innovations possibles et des changements qui en résulteraient. Nos édifices ne donnent aussi que rarement l'impression sans mélange de la profusion des ressources, parce qu'ils sont exécutés par spéculation et par soumission. Cette manière de voir est celle des étrangers qu'on entend parfois critiquer à *Rome*, par exemple, les *aqueducs* [E] immenses qui traversent la Campagne. Pourquoi amener du dehors tant d'eau dans la ville ? et, s'il le fallait, ne pouvait-on atteindre le même but avec le tiers de ces dépenses ? C'eût été toujours une bonne affaire. A cela il n'y a absolument rien à répondre, sinon qu'un jour l'histoire du monde a voulu un peuple qui essayât de marquer tout ce qu'il faisait du sceau de l'éternité, de même qu'aujourd'hui elle donne aux peuples d'autres missions. Au reste, l'ancienne Rome avec ses dix-neuf conduites d'eau en « perdait beaucoup par le fait, c'est-à-dire qu'elle la distribuait », pour le plus bel ornement de toute la ville, entre d'innombrables fontaines (1) ; une quantité énorme alimentait aussi les thermes, encore un luxe aux yeux des peuples modernes, qui ont déclaré qu'il était en somme inutile de se bai-

(1) La seule qui soit encore reconnaissable est la fontaine appelée *Meta Sudans* [F] près le Colisée.

gner. C'est seulement à l'égard de l'eau potable qu'on commence à envier de tout cœur les Romains. A l'époque romaine, chaque ville de province était mieux pourvue d'eau que la plupart des capitales modernes, et même la Rome actuelle, avec ses quatre aqueducs seulement, est, pour les jeux d'eau, la première ville du monde sans comparaison ; pour l'eau potable, elle ne le cède au moins à nulle autre.

Les murailles des villes, les rues et les ponts chez les Romains, tout simples qu'ils sont, se distinguent néanmoins par le même cachet impérissable. Il a fallu un terrible penchant de destruction pendant mille années pour réduire ces monuments aux restes que nous avons sous les yeux. Parmi les ponts, les imposants débris de celui de *Narni* [A] sont les plus remarquables ; il ne nous reste entier que le pont de *Rimini* [B], aux cinq arches duquel on peut encore discerner les *sacella* ou niches décorées d'un fronton ; aux ponts de Rome, les parties antiques mêmes ont un revêtement moderne. Les monuments publics des Romains seraient à coup sûr restés debout en grande majorité, si les éléments seuls avaient agi sur eux, et non la main des hommes. Ceux qui ont eu le bonheur d'être oubliés à temps, comme plusieurs en Arabie et en Syrie, sont incomparablement mieux conservés.

Les **édifices publics** où l'on se rassemblait offrent par malheur, au point de vue de leur architecture, un sujet de recherches archéologiques plutôt que de jouissances artistiques, si rares sont les débris dont nous avons ici exclusivement à nous occuper.

Le *Portique d'Octavie* [C], sœur d'Auguste, situé au Ghetto de *Rome*, a été récemment débarrassé de constructions qui le masquaient. S'il est un édifice où l'on a dû observer comme il faut et sérieusement la différence entre les portiques de temples et les portiques qui étaient des lieux de réunion journalière, c'est l'édifice dont nous parlons. Dans l'état actuel du seul fragment qui reste, et dont la restauration ancienne est déjà une cause d'erreur, le contraste de l'antique avec son entourage donne du moins une jouissance pittoresque.

Le *Forum* de *Pompéi* [D] donne une idée, lointaine il est vrai, du Forum romain tel qu'il était sous la république : une place avec des portiques et des boutiques autour. A *Herculanum* [E], ce qu'on appelle Forum ne doit pas avoir suffi comme place principale de cette ville importante, et il faut bien plutôt y voir un portique élevé pour une destination particulière.

Quant aux forums impériaux, c'est-à-dire aux bâtiments pour les affaires judiciaires ou commerciales que les empereurs édifièrent dans le voisinage du Forum romanum, il nous reste assez de leurs ruines et de leur histoire pour que l'imagination s'en puisse faire une image approchante. C'étaient de grandes places entourées de portiques, qui renfermaient des temples, des basiliques et probablement aussi nombre d'au-

tres édifices, avec une décoration, certainement riche, de statues, de fontaines jaillissantes et autres ornements semblables, sans lesquels on ne peut imaginer aucune construction de ce temps. Outre l'immense mur d'enceinte du *Forum d'Auguste*, il n'y a à citer parmi les constructions isolées que la *Colonnace* [A] (Via Alessandrina) : deux colonnes saillantes avec entablement également en saillie, et attique ; elles appartenaient sans doute au portique d'entrée du *Forum de Nerva* [B] ; l'ensemble est magnifique, somptueux même, notamment la corniche inférieure, dont le motif est déjà embrouillé, comme tous les ornements de feuillage qui s'éloignent trop des simples palmes et de l'acanthe. Aux parties saillantes de l'attique, on peut remarquer des trous où étaient sans doute rivés des ornements d'airain. Si la base des colonnes ainsi que le piédestal n'étaient pas enfoncés en terre, ce modèle de colonnes saillantes serait le plus remarquable qu'on pût trouver en Italie.

Parmi les monuments isolés qu'on voit à l'intérieur des Forums, nous avons décrit le temple de Mars Vengeur Deux importantes basiliques sont en partie mises au jour : au Forum romanum, la *Basilique Julia* [C], dont la nef centrale était entourée de piliers en arcades, et la *Basilique Ulpia* [D], qui est le principal édifice du magnifique Forum de Trajan. C'était un édifice à cinq nefs ; la nef du centre était à ciel ouvert. Les colonnes de granit qui s'y voient actuellement, et dont une partie repose sur les socles primitifs, appartenaient sans doute à un édifice moins important de ce Forum, tandis que la basilique s'élevait sur des colonnes de marbre précieux. Les deux extrémités de ce monument, ensevelies aujourd'hui sous des rues, avaient également chacune une colonnade ; celle de l'extrémité postérieure se dressait devant le tribunal, grande niche semi-circulaire magnifiquement décorée. La colonne Trajane, qui ne devait pas être isolée, non plus que les obélisques, était comprise dans ce vaste ensemble, et s'élevait comme dans une cour entourée, de trois côtés, par la façade nord de la basilique, et par ses deux annexes qui étaient, à ce que l'on croit, des bibliothèques. L'édifice avait-il un étage supérieur, et de quel genre ? Ceci, comme tant d'autres choses, reste un problème.

Les chrétiens en ont tout au moins emprunté l'ordonnance générale et le nom, car les temples païens, dont l'intérieur était relativement si exigu, n'auraient pas suffi pour réunir toute une communauté. La nef centrale, qui a encore ici l'aspect d'une cour entourée d'un portique, paraît, dans d'autres basiliques, avoir été couverte assez fréquemment ; les chrétiens lui ont donné également un toit et ils élevaient très notablement la perspective dans la direction de l'autel.

Parmi les basiliques de la bonne époque romaine qu'on trouve hors de la capitale, celle d'*Herculanum* [E], après avoir été dégagée, a été de nouveau ensevelie ; celle de *Pompéi* [F], au contraire, est si bien conservée, qu'elle fait une impression vivante et artistique. Elle avait trois nefs, le portique inférieur était de style ionique bâtard, le portique

supérieur était corinthien, si les fragments qui nous restent lui appartenaient. La nef centrale était probablement à ciel ouvert (des gouttières sont visibles sur le sol) et le portique l'entourait complètement. Le tribunal, placé tout au fond, était une construction plus élevée avec un petit portique spécial, de style corinthien (?). La perspective intérieure doit avoir eu un charme singulier. La construction des colonnes ioniques inférieures est très intéressante : ce sont des feuilles de brique concentriques, déjà toutes cannelées à la surface et qui n'attendaient plus qu'un revêtement de stuc. Les colonnes engagées dans le mur, qui se rencontrent aux angles (1), sont, pour ainsi dire, l'esquisse de motifs auxquels l'architecture chrétienne devait donner leur entier développement. Le *Chalcidicum* [A] qui s'élève en face, et le *Panthéon* [B], ont une destination si peu certaine, que nous nous contentons de les mentionner, pour ne pas les omettre complètement dans la liste des monuments publics. Le Chalcidicum nous a laissé un magnifique chambranle de porte orné de pampres auxquels des figures d'animaux donnent encore plus de vie, et qui maintenant forme au *Musée de Naples* [C] l'entrée de la salle de Jupiter.

La destination de la basilique (affaires de bourse, rendez-vous, débats judiciaires) n'était cependant pas liée à cette disposition qui, à Rome et ailleurs, était la plus habituelle. Nous savons, par le fait, que des plans tout différents ont été essayés, selon les idées de l'architecte et les moyens dont il disposait. On reconnaît un essai de ce genre dans le *Temple de la Paix* à *Rome* [D], qui est une basilique érigée par Maxence (306-312). Elle n'a de commun avec la disposition ordinaire que les trois nefs et, à l'extrémité, la niche (2) (qui n'est plus visible aujourd'hui). C'est, d'ailleurs, un édifice voûté dont le vaste diamètre permettait le va-et-vient le plus animé d'une grande foule, et par tous les temps, grâce au dôme qui couvrait la nef centrale. Cette innovation si importante, — un système de trois voûtes d'arête dans le sens de la longueur pour la nef du milieu, et de trois voûtes de plein cintre plus basses pour les nefs latérales, — avait déjà été conçue et perfectionnée dans la construction des thermes; aujourd'hui, le revêtement, c'est-à-dire les colonnes saillantes, de style corinthien, adossées à chaque pilier principal, a disparu même de la partie qui nous reste. La seule colonne sauvée de la destruction a été placée par Paul V à S. Maria Maggiore. Elles ne supportaient la voûte qu'en apparence, non en réalité; aussi l'œil ne les regrette-t-il pas, non plus que la colonnade qui régnait sans doute le long des murailles supportant les trois voûtes latérales; seulement elles produisaient autrefois un effet d'ensemble vraiment magnifique. A en juger par les débris, l'an-

(1) Cette disposition, entre autres, se voit encore dans le *Temple d'Hercule* à *Brescia* [E].

(2) Les soubassements de cette niche se trouvent dans les bâtiments qui font face au Capitole. La niche actuelle, qu'on voit dans la nef latérale, à droite, est une annexe plus moderne.

cien revêtement de marbre était en soi d'une facture absolument médiocre et relâchée; la décoration de la grande niche de fond par des niches plus petites, pratiquées dans la muraille et encadrées de colonnettes, semble avoir été une décoration presque puérile. Les consoles qui portaient ces colonnettes subsistent encore. Les caissons des trois voûtes latérales sont octogones et séparés par de petits quadrilatères en diagonale; ceux de la niche moderne sont hexagones avec de petits losanges intermédiaires; d'après un fragment, les caissons de la nef principale auraient eu différentes formes de panneau, mais tous montrent que le caisson, en renonçant à sa forme de simple quadrilatère, avait renoncé aussi à son caractère de section de la toiture, et ne prétendait plus qu'au rôle d'ornement. La lumière venait par les rangées de fenêtres des nefs latérales, et surtout, comme aux thermes de Dioclétien, par les grandes fenêtres semi-circulaires pratiquées dans la voûte centrale. Du portique qui fait face au Colisée, il nous reste seulement les piliers de brique.

Peut-être dans l'antique Italie bien des fragments de murailles qui ont aujourd'hui changé de noms appartenaient-ils à des basiliques. On ne peut demander à ce genre d'édifices, non plus qu'à nos bourses et à nos palais de justice, une disposition générale facilement reconnaissable.

Parmi les **édifices consacrés aux plaisirs publics,** il faut mentionner d'abord ceux qui étaient destinés aux spectacles, car c'est là l'œuvre la plus originale de l'architecture romaine, qui pour les temples s'inspirait des modèles grecs. Nous ne parlerons ni de la destination ni de la structure des théâtres, amphithéâtres, cirques, non plus que des naumachies et des stades, complètement disparus; ce sont choses connues ou relevant de l'archéologie; nous n'avons à nous occuper que de leur forme artistique.

Celle-ci consistait, pour l'extérieur des théâtres et des amphithéâtres, peut-être même des cirques, à revêtir la muraille circulaire ou elliptique, entre les différents étages, de colonnes engagées et d'entablements des différents ordres grecs : le dorique-toscan, l'ionique et le corinthien, sur lesquels s'élève encore, dans un cas unique, au Colisée, un mur supérieur sans baies, avec des pilastres d'ordre corinthien. Les Grecs construisaient leurs théâtres au fond d'une vallée, en les adossant à la pente, ou en taillaient les gradins dans le roc; les Romains élevèrent leurs théâtres sur un terrain libre et uni; il fallut donc les décorer à l'extérieur.

Leur point de vue initial était très raisonnable. Il ne leur venait pas à l'idée d'exiger d'une grande foule qu'elle s'écoulât patiemment après le spectacle par deux ou trois portes larges au plus de vingt pieds ou, en cas de tumulte, qu'elle s'abstînt de faire une poussée. Ils connaissaient le peuple; aussi transformèrent-ils tout l'intérieur de leurs théâtres en gradins de pierre et en allées, et toute la muraille du rez-de-chaussée en portes voûtées. Il s'ensuivit une disposition semblable des étages supé-

rieurs, où de simples fenêtres auraient suffi à la rigueur. Mais ce motif de portes fit monter d'étage en étage le revêtement de colonnes engagées avec entablement et attique. Les arceaux furent encadrés dans ces formes simples qui, cent fois répétées, devenaient singulièrement imposantes. C'est surtout ici que l'architecture moderne s'est mise à l'école, et, pour la décoration des édifices comme pour les proportions de leurs étages, elle est toujours revenue à ces modèles. La cour du Palais Farnèse est une imitation, presque une copie, du théâtre de Marcellus; on découvre dans mainte façade d'églises et de palais des réminiscences du Colisée.

L'intérieur, très dégradé en de nombreux endroits, et entièrement détruit partout ailleurs, permet à l'imagination de se donner carrière, surtout quant au portique circulaire qui régnait à l'étage supérieur. Dans les cirques, cette colonnade devait avoir une richesse de détails et une magnificence particulières.

A *Syracuse* [A], on voit les restes d'un de ces merveilleux théâtres grecs que les théâtres romains imitaient dans leurs dispositions principales; seulement l'orchestre, c'est-à-dire l'espace semi-circulaire qui est aujourd'hui au centre, ne servait plus aux évolutions du chœur, mais était disposé en manière de parterre. A *Taormina* [B], les constructions en brique de la scène sont romaines. Du *Théâtre de Pompée*, à *Rome* [C], on ne discerne plus rien, excepté la situation de l'hémicycle dans les rues voisines de S. Andrea della Valle, à droite. D'après le plan en marbre de la ville, datant du troisième siècle, on voit que la scène était richement ornée de colonnades, et d'autres renseignements nous apprennent qu'au sommet, sur le pourtour, s'élevait un temple de Vénus. Quant au *théâtre de Marcellus* [D], il nous reste, au contraire, un fragment magnifique de la construction extérieure : une partie de la colonnade dorique-toscane, dont les colonnes et l'entablement se rapprochent ici du dorique pur, et une partie de la colonnade ionique, qui est aussi d'un style relativement correct. Partout ailleurs en Italie, il n'y a guère de ville ancienne qui ne puisse montrer les ruines d'un théâtre, mais le plus souvent ce sont des ruines informes. Le joli petit théâtre de *Tusculum* (au-dessus de Frascati) [E] est encore assez bien conservé à l'intérieur, tandis qu'à *Pompéi* on a enlevé une grande partie des ouvrages de pierre, des colonnes, etc., qui décoraient la scène du théâtre [F] et de l'*Odéon* [G], petit théâtre couvert qui en est proche. On appréciera mieux le théâtre d'*Herculanum* [H] en considérant au Musée de Naples sa reproduction en liège, qu'en l'allant voir sur place, où il n'est pas possible de le contempler. Celui de *Fiesole* (Fæsulæ) [I] mérite d'être vu à cause de sa situation plutôt que de ses ruines. Des restes importants se trouvent à *Parme*, à *Vérone* [J], etc.

Quant aux amphithéâtres, création purement romaine, destinée aux combats de gladiateurs et d'animaux, *Rome* en a dans son *Colisée* [K] le modèle par excellence. Les guides donnent à ce sujet tous les renseigne-

ments désirables; et quand l'imagination a replacé des statues sous les arceaux des étages supérieurs et des écussons d'airain en relief entre les pilastres du mur de faîte, l'impression produite par l'extérieur est si complète, que nous pouvons être bref. Tout le détail a été conçu très simplement et avec raison, vu l'énormité de la masse; la colonnade inférieure, par exemple, n'a pas de triglyphes, qui auraient produit ici un effet mesquin. Les consoles du mur de faîte, correspondant aux baies pratiquées dans la corniche, servaient de soutien aux mâts qui retenaient l'immense *velarium*. Les trous que l'on remarque partout à l'extérieur résultent peut-être de ce que, au moyen âge, on a arraché les crampons de fer qui reliaient les pierres entre elles (?). Les arceaux à l'intérieur des allées présentent souvent une ligne sinueuse et oblique; les parties en question étaient probablement construites en pierre brute, et, comme elles devaient rester invisibles, on se contentait de les aplanir négligemment avec la scie. Des degrés, des murs et des portiques de faîte qu'on suppose avoir existé à l'intérieur, il ne subsiste presque rien, comme on sait; mais on a nouvellement remis au jour les dispositions qui permettaient d inonder en un instant l'arène, ou d'en faire surgir tout à coup des hommes et des animaux.

Parmi les autres amphithéâtres de Rome, l'*Amphitheatrum castrense* [A] est seul reconnaissable, une partie des colonnades inférieure et supérieure est une très bonne construction en brique, qui a de la valeur pour les architectes (devant la Porta S. Giovanni, à gauche, en montant, près Santa Croce).

Hors de Rome, on accorde la première place à l'amphithéâtre de l'ancienne *Capoue* (S. Maria di Capoa) [B], à cause d'un fragment, petit, mais très beau, des deux colonnades inférieures, et aussi de certaines dispositions encore très visibles autour et au-dessous de l'arène. L'amphithéâtre de *Vérone* [C], par l'effet de ses rangées de gradins parfaitement conservés ou restaurés, surpasse tous les édifices de ce genre; mais il ne reste plus qu'une très petite partie de son revêtement extérieur (et peut-être n'y en eut-il jamais davantage); c'est juste assez pour nous faire regretter l'ensemble, détruit ou inachevé (voir p. 31, note). L'amphithéâtre de *Pompéi* [D], vu sa petitesse et la simplicité de son architecture, ne peut entrer en comparaison avec ces masses énormes. — A *Lucques* [E], on voit les restes encore importants d'un amphithéâtre et d'un théâtre. — A *Padoue* [F], il n'y a plus que le contour d'un amphithéâtre, près S. Maria dell' Arena. — A *Pouzzoles* [G], on voit des ruines très vastes, mais informes. — *San Germano* (au-dessous du mont Cassin) [H] possède un amphithéâtre à peu près circulaire, le seul de ce genre; ailleurs on préférait l'ellipse pour la disposition dans l'arène des deux partis qui combattaient. — On trouve à *Syracuse* [I] un amphithéâtre intéressant, et des restes isolés partout où les Romains se sont établis.

A la seule exception du *Cirque de Caracalla* (plus exactement de

Maxence) [A], les cirques ont entièrement disparu, si bien que la direction du terrain, des rues, des murs de jardins environnants (pour le *Circus Maximus* [B], à Rome), ou l'aspect d'une place qui répond à leur contour (pour le *Stade de Domitien* [C], aujourd'hui la Piazza Navona), ou encore les ondulations du terrain permettent seuls de reconnaître leur forme. Même le cirque dont nous avons plus haut rappelé l'existence (devant la porte S. Sebastiano) a perdu tous ses détails d'architecture, ainsi que le revêtement en pierre du portique et de la *spina*, en sorte que nous ne pouvons nous y arrêter. — La disparition complète du Circus Maximus, excepté un fragment du pourtour conservé au moulin voisin du cimetière juif, est aussi l'une des énigmes que nous propose le moyen âge romain. L'édifice, en effet, recevait sur ses gradins environ deux fois plus de spectateurs que l'on n'en compte pour le Colisée, c'est-à-dire, d'après l'estimation la plus modérée, 150,000 personnes; il devait donc avoir non seulement cette longueur d'un quart de lieue que l'on peut encore mesurer aujourd'hui, mais aussi une profondeur et une hauteur considérables, si l'on avait ménagé des places pour tous les spectateurs. C'est encore en vain que l'on demande où peut bien être cette masse de matériaux.

De même que les édifices destinés aux spectacles caractérisent l'architecture extérieure des Romains, les **thermes** sont la principale création de leur architecture intérieure.

Les bains publics de *Pompéi* (qu'on s'y baignât aux frais de la ville ou qu'il y eût un prix d'entrée) sont une preuve remarquable du luxe de décoration artistique qu'on exigeait même dans une petite ville provinciale : il y a les thermes derrière le Forum [D], les thermes de Stabies ou *Bagni nuovi* [E]; un troisième établissement a été récemment découvert; d'autres peut-être, sous les décombres, attendent d'être mis au jour. Ici, où le stuc était de beaucoup préféré à la pierre, le style architectural est nécessairement assez libre; les corniches, par exemple, consistent en moulures creuses avec des figures en relief; cependant il y règne une loi intime du beau. Pour le tepidarium, où devaient être ménagés de nombreux compartiments qui recevaient sans doute les vêtements des habitués, l'art produisit cet admirable motif de niches avec cariatides, là où nous nous serions certainement contentés d'une rangée de coffrets numérotés, dont les plus beaux eussent été en acajou. Quel heureux emploi des trois simples couleurs, blanc, rouge et bleu, pour la décoration de la voûte! Dans le calidarium, la voûte de plein cintre était cannelée, afin que la vapeur condensée, au lieu de retomber en gouttelettes, pût couler le long de la muraille.

Mais ce ne sont là que les bains proprement dits, destinés aux soins quotidiens de la santé. Les thermes impériaux, qui avaient été construits à Rome et dans les villes provinciales les plus importantes pour le plaisir

du peuple, avaient une destination bien plus étendue. Ils contenaient non seulement les plus vastes et les plus magnifiques salles de bains, mais aussi tout ce qui peut servir aux jouissances du corps et de l'esprit : des portiques pour la promenade, des salles pour les jeux et les exercices gymnastiques, des bibliothèques (?), des galeries de tableaux, de statues, dont la plupart étaient d'une haute valeur, et aussi des hôtelleries de tous genres.

De toute cette magnificence il ne reste maintenant, à peu d'exceptions près, que des murs de brique, squelette de l'édifice; ces murailles sont, il est vrai, de dimensions si gigantesques et d'une telle étendue, elles apparaissent aussi dans un milieu si pittoresque et si sauvage que, à défaut d'impression artistique, elles laissent une impression fantastique qu'on ne voudrait échanger ni comparer avec aucune autre.

Aussitôt que l'œil est quelque peu familiarisé avec le sens architectural des Romains, il peut sous ce chaos apparent rechercher les traces de la vie d'autrefois. Elles se montrent surtout dans la paroi des murailles richement variée, évasée en niches profondes avec des demi-coupoles, qui gardent encore çà et là des restes de caissons, et dans la disposition des grandes coupoles. Dans les thermes, elles sont ou si bien entourées par les autres bâtiments, qu'elles s'harmonisent avec les parties rectilignes sans jamais choquer l'œil, ou elles n'ont pas la forme d'une rotonde, mais d'un polygone : d'un octogone, par exemple; et alors elles servent de transition heureuse aux formes rectilignes, en même temps qu'elles se trouvent en harmonie parfaite avec les niches de l'intérieur. Ainsi sont évitées les deux imperfections que nous avons relevées au Panthéon (page 18). D'ailleurs, cette variété dans la manière de traiter les murailles était un principe bien arrêté et soigneusement observé; les ouvrages extérieurs qui entouraient la cour des thermes le prouvent encore : leur pourtour forme des demi-cercles, des demi-ellipses, et leur intérieur a aussi les contours les plus variés. Nous ne savons guère quel aspect présentaient les façades des thermes; ce dont nous sommes sûrs, c'est que les Romains, à la façon dont ils comprenaient l'architecture, étaient loin, en général, de donner aux façades l'importance exagérée que leur attribuent les artistes modernes. Les temples font naturellement exception. Aux thermes de Caracalla, l'entrée principale doit avoir été un portique comme nous en voyons un à S. Lorenzo, à *Milan* [A].

Parmi les nombreux thermes de *Rome*, nous ne mentionnons que ceux dont les restes sont tant soit peu reconnaissables. Les *Thermes d'Agrippa* [B], derrière le Panthéon, entièrement morcelés et masqués par les maisons des rues voisines, ne sont pas dans cette catégorie. Le grand bâtiment décagone surmonté d'une coupole et appelé à tort *Temple de la Minerva Medica* [C], non loin de la Porta Maggiore, appartenait à des thermes. Quelle destination avait ce bâtiment dans les thermes, nous n'essaierons pas de le deviner; il nous suffit qu'ici, dans un édifice datant

probablement de la fin de l'empire, les modifications les plus hardies dans la construction de la coupole nous apparaissent comme un fait accompli : la forme polygonale favorise la jonction avec les niches inférieures, mais cependant de manière que l'apparence de la forme hémisphérique soit conservée dans la coupole elle-même au moyen du revêtement de stuc. Il faut remarquer aussi que le jour de la coupole est remplacé par des fenêtres percées au-dessus des niches. Le centre de la coupole, effondré depuis 1827, est représenté sans ouverture dans tous les dessins antérieurs. On avait ainsi vers 260 après J.-C. le modèle achevé des futures églises à coupole. La décoration probable de l'intérieur avec colonnes et entablement continu n'est pas parvenue jusqu'à nous : il n'en reste aucune trace. Le stuc conservé encore çà et là ne doit pas être le revêtement primitif.

Les *Thermes de Titus et de Trajan* [A], dont les bâtiments sont étrangement confondus, donnent une idée, dans les parties encore accessibles, non plus de leur décoration, enlevée depuis longtemps, mais de la hauteur considérable des salles, sombres autrefois comme aujourd'hui, et où l'on ménageait une distribution artificielle de la lumière. Le plan, autant qu'on peut le restituer, ne donne pas un modèle, vu les circonstances particulières.

Au point de vue architectural, les *Thermes* les plus importants sont ou étaient ceux *de Caracalla* [B] Quatre motifs principaux y étaient, comme il semble, traités d'une manière grandiose, incomparable : 1° les grandes salles des deux extrémités, un peu oblongues, chacune avec une abside sur le côté; le toit reposait, à l'endroit où ces deux salles étaient couvertes, sur des piliers et des colonnes (ephébéia); 2° la salle antérieure, traversée par quatre colonnades dans sa largeur (frigidarium); 3° la grande salle centrale (tepidarium); 4° au fond, le bâtiment circulaire dont il ne reste que les approches (caldarium), des chambres de passage, annexes et ouvrages extérieurs, dont le nombre dépasse l'imagination. L'édifice entier reposait sur des fondements si hauts qu'il paraît encore aujourd'hui s'élever sur une terrasse. Vu la destruction presque entière de l'étage supérieur, il est difficile de préciser comment il s'agençait avec les bâtiments principaux et s'élevait au-dessus d'eux. Pour se faire une image un peu vivante de la salle la plus importante, celle du milieu, il faut s'aider du temple de la Paix, bien qu'il soit plus récent d'un siècle environ, partant moins vaste et rien moins qu'identique avec la salle des thermes en question; en tout cas, la grande nef centrale avec voûtes d'arête et fenêtres supérieures, et de chaque côté les trois nefs latérales rejointes par des voûtes de plein cintre, sont une disposition commune aux deux édifices. Le revêtement des colonnes était encore semblable : la voûte de la basilique, comme celle de la salle des thermes, était soutenue par huit colonnes énormes placées en avant de la muraille, tandis qu'une autre colonnade plus petite, avec entable-

ment, passait, à ce que l'on croit, devant les nefs latérales et les séparait de la nef du centre. Les colonnes, et le revêtement précieux de ces thermes spécialement, ont été distraits en partie depuis le seizième siècle pour la décoration d'innombrables édifices modernes. Les deux grandes salles situées aux extrémités étaient éclairées, parce qu'une grande partie du bâtiment était à ciel ouvert; tandis que la salle antérieure, la grande salle du milieu, et sans doute aussi le bâtiment circulaire, recevaient d'en haut la lumière.

Les *Thermes de Dioclétien* [A], sur le Viminal, étaient encore supérieurs par la masse à ceux de Caracalla; mais on n'y a résolu, à ce qu'il semble, aucun des grands problèmes d'architecture ; c'est plutôt une répétition de conceptions déjà connues qui se réunissent ici dans un ensemble un peu pénible. Ainsi, parmi les ouvrages extérieurs, se trouvent deux rotondes avec coupoles, dont l'une est assez bien conservée : l'église de *S. Bernardo* [B] ; la niche de la porte et celle du chœur actuel s'agencent avec la forme circulaire de la construction principale aussi mal qu'au Panthéon, avec lequel cet édifice a d'ailleurs une disposition commune : l'éclairage par en haut. (Les caissons ont la forme octogone et des carrés obliques les séparent.)

Ce qui caractérise surtout l'époque de la décadence, c'est la salle avec coupole qui fait suite à la longue pièce centrale (1). Bien loin d'avoir la hauteur et les dimensions du bâtiment correspondant qu'on voit aux thermes de Caracalla, cette rotonde nous apparaît comme une réduction mesquine. La pièce du centre elle-même est conservée sous la forme du majestueux transept de *S. Maria degli Angeli* [C]. Parmi les puissantes colonnes en saillie qui s'y trouvent, huit, comme on sait, restent de la construction primitive; elles sont en granit et d'un seul bloc. Les pilastres qui les accompagnent deux à deux et l'entablement paraissent anciens, en bien des parties au moins; la voûte d'arête, une des plus vastes du monde, est parfaitement conservée, à la seule exception des caissons. Les fenêtres supérieures montrent encore leur demi-cercle intact, mais sous une couche de plâtre. Les parties latérales, disposées à l'instar de celles de la pièce centrale aux thermes de Caracalla, et sans doute autrefois séparées de la salle principale par des colonnades, ont été entièrement sacrifiées par la restauration de Vanvitelli, après celle de Michel-Ange qui les avait épargnées et transformées en chapelles. Il n'est pas facile, car le plâtre couvre tout, d'apprécier les détails d'architecture même pour les sept chapiteaux de marbre authentique qui sont en partie corinthiens, en partie d'ordre composite. Voici en tout cas le trait caractéristique : l'entablement et la corniche ont été chargés le plus possible d'ornements luxuriants, tandis que les consoles et leurs niches

(1) C'est-à-dire qui la précède, par rapport à l'entrée actuelle ; de sorte que cette rotonde est devenue le portique de S. Maria degli Angeli. La façade, aujourd'hui disparue, s'élevait dans la direction du prétoire.

carrées, en raison de leur facture un peu mesquine et relâchée, sont complètement éclipsées par la corniche qui s'avance au-dessus d'elles. Nous ne pouvons décider si le cintre surbaissé qui couronne les deux entrées de la nef a une décoration antique; le chœur actuel est presque tout moderne. Les autres salles sont dégarnies de tout ornement de pierre, et la plupart sont ruinées.

Ce qu'on montre comme les *Thermes de Constantin* [A], dans le jardin du palais Colonna, ce sont les restes d'un édifice très élevé, de destination incertaine. Les vrais thermes de Constantin ont disparu au dix-septième siècle pour faire place au palais Rospigliosi.

Les *Bains* de *Baïa* [B], s'ils n'ont été bâtis aussi par les empereurs, ont pu être du moins une imitation de ces thermes impériaux. Nous voulons parler de ces ruines colossales que l'on appelle aujourd'hui temple de Mercure, de Diane et de Vénus, et qui étaient manifestement des thermes. Le vaste octogone du temple de Vénus, et ce qui reste de sa coupole, a une étroite ressemblance avec le prétendu temple de Minerva Medica.

S. Lorenzo de *Milan* [C], regardé autrefois comme thermes antiques, est, d'après les recherches de Hübsch, un monument des premiers temps chrétiens, à l'exception du portique qui est ancien.

Les autres villes d'Italie possèdent de nombreuses ruines de thermes qui ne présentent plus de formes suffisamment conservées. De même les *nymphées*, fontaines ornées de niches et de grottes, subsistent plus dans l'imagination qui les reconstruit que dans des fragments reconnaissables. On regarde, par exemple, comme une de ces nymphées, la grande niche de brique du jardin de *S. Croce in Gerusalemme* à *Rome* [D]. Cette hypothèse est plus certaine quant à la *Grotte d'Égérie* [E], qui captive pour toujours le visiteur, moins par sa niche insignifiante que par le cadre vraiment merveilleux de la végétation et du paysage. Et cette grotte n'est qu'une de toutes celles qui ornaient cette charmante vallée, et ont disparu sans laisser de traces. — Près de la sortie du lac d'*Albano* [F] subsiste encore un monument carré semblable à une nymphée. — Le gracieux petit temple situé au-dessus de la *source du Clitumne* (sur la route de Spolète à Foligno *alle Vene*) [G], n'est aussi qu'une de celles qui dominaient autrefois cette belle pente boisée. Malgré des additions plus récentes et d'un style moins pur (par exemple, les colonnes torses et simulant des écailles, etc.), il est encore de l'époque païenne, et c'est plus tard seulement qu'on l'a orné d'emblèmes chrétiens (1). L'architecte ne peut guère se poser de question plus instructive que celle-ci : d'où vient que cet édifice produise un effet hors de proportion avec ses dimensions qui sont petites et son style qui n'est rien moins qu'un modèle?

(1) Peut-être a-t-il été construit à l'époque chrétienne avec les fragments des sanctuaires environnants; du moins l'inscription chrétienne paraît contemporaine du reste.

Les **maisons, villas** et **palais** romains offrent déjà dans leur plan un contraste parfait avec les habitations modernes. Ces dernières, aussitôt qu'elles revêtent un caractère monumental, se rapprochent du château, qui était au moyen âge la demeure de l'aristocratie, et ne s'est transformé que peu à peu (Florence, par exemple, le prouve) en palais dans le goût moderne, c'est-à-dire toujours en édifice orné à plusieurs étages; forme que l'on a conservée, sans aucune nécessité, même pour les maisons de campagne actuelles. Ce qui caractérise tout l'édifice, c'est la façade. Chez les anciens, elle n'était qu'un accessoire; à *Pompéi* [A], des édifices tels que la *Casa del Fauno*, par exemple, n'ont à l'extérieur que des murs tout unis ou même contiennent des boutiques; quant aux habitations des grands à Rome même, on peut au moins supposer que la décoration de la façade et du vestibule n'avait qu'une importance modeste auprès de la magnificence de l'intérieur. Puis, chez les anciens, un bâtiment à plusieurs étages n'était, en règle générale, qu'un effet de la nécessité, dont on s'accommodait dans les grandes villes, mais que l'on évitait partout où c'était possible. Ceux qui avaient de l'espace, ou qui bâtissaient à la campagne, disposaient les pièces en rez-de-chaussée environnant des cours et des portiques; il y avait au plus un seul étage, qui ne contenait guère que de petites chambres et ne surmontait que certaines parties de l'habitation. Pline le Jeune, dans la description de sa villa de Laurente, donne à cet égard des détails complets. Les terrains inégaux servaient en tout cas aux constructions à plusieurs étages, comme le prouvent les *palais impériaux sur le Palatin* [B] et *la Villa de Diomède* à *Pompéi* [C]; le charme et la beauté de tels édifices ne résidaient sans doute pas dans une grande façade d'ensemble, mais dans la construction en terrasse qui dispose les étages supérieurs en retraite sur les étages inférieurs. Les anciens avaient plus à cœur que nous de jouir de l'air et du soleil; ils n'aimaient ni les escaliers ni la vue sur la rue, qui nous semble offrir un si grand avantage.

La découverte de chaque pièce et de sa destination appartient à l'archéologie; nous n'avons à constater que l'effet artistique des bâtiments conservés. La façade, à Pompéi, était, nous l'avons dit, sacrifiée aux boutiques. Mais à l'intérieur règne une richesse de perspectives qui cause à chaque visite dans la ville une jouissance nouvelle, inépuisable. En tout cas, il ne reste plus rien des anciens entablements en bois surmontant les portiques à colonnes ou à piliers qui entouraient les deux cours, l'atrium et le péristyle; pour cette même raison, aucune porte intermédiaire, aucun rideau n'arrête le regard. Les tons des colonnes de stuc, loin de paraître bigarrés, sont en harmonie parfaite avec les figures ainsi qu'avec les motifs d'architecture peints sur les murs, dont il sera question dans des chapitres spéciaux (voir p. 49 et suiv., et PEINTURE ANTIQUE). Que l'on songe en outre aux nombreuses sculptures, aux petites chapelles domestiques, aux fontaines dans la cour-jardin du péri-

style, aux verts feuillages et aux velariums étendus au-dessus de chaque pièce, et l'on se représentera un ensemble qui à la vérité n'a pas le confortable et le charme des habitations du Nord, mais le confortable et le charme très enviable d'une installation méridionale. On est toujours très incertain sur la manière dont prenaient jour la plupart des pièces qui environnent la cour; la partie supérieure est en général détruite et les fenêtres sont extrêmement rares. La porte qui donnait sur la cour ne devait laisser pénétrer qu'une lumière très insuffisante, car le portique couvert prenait devant la porte le meilleur de l'espace. Et cependant les peintures de l'intérieur, excellentes en partie, n'ont pu être exécutées à la lumière de la lampe ni en vue de cette lumière. Un jour d'en haut, peut-être une ouverture dans le toit, couverte d'une petite lanterne ou loggia, telle serait la meilleure hypothèse pour résoudre la difficulté (1). En tout cas, c'est chose significative que toutes les pièces accessoires destinées à chaque personne ou à certains usages particuliers le cèdent aux salles communes : le tablinum et le triclinium; les portiques, spécialement, étaient l'orgueil de la maison. Il serait injuste d'exiger de leurs colonnes le style grec dans sa pureté, car l'endroit aussi bien que la condition modeste des propriétaires exigeaient l'emploi du stuc, qui altère toujours les formes à la longue; il faut en revanche admirer le sens esthétique qui s'attachait toujours avec une fidélité relativement aussi grande à ce qui jadis avait été proclamé beau. L'œil ne doit pas sans doute s'habituer aux cannelures convexes, aux colonnes engagées qui font saillie, au chapiteau ionien bâtard dont nous avons souvent parlé, aux piliers octogones et à bien d'autres formes douteuses; il ne faut pas non plus en être trop fortement choqué, mais songer au grand ensemble riche en couleurs dont elles n'étaient autrefois que des parties, et à la manière dont elles se soutenaient ou se balançaient. Combien les simples dessins de mosaïque par terre nous préparent déjà à cette richesse architecturale (2)! La *Casa del Fauno* [A] seule se présente comme habitation de luxe construite selon toutes les règles de l'art; mais aussi la *Casa del Poeta tragico* [B], par exemple, le beau jardin avec portique de la *Casa de' capitelli figurati* [C], la *Casa del Labirinto* [D] et la *Casa di Nerone* [E] avec leurs *triclinia* par derrière; la *Casa di Pansa* [F] et son magnifique péristyle; la *Casa della Ballerina* [G] avec sa gracieuse arrière-cour rafraîchie de petites fontaines, ornée de statuettes, tapissée de vigne; la *Casa di Meleagro* [H], une des plus vastes, et tant d'autres maisons, donnent au plus haut degré cette impression particulière qu'on pourrait appeler le charme pompéien. Car Pompéi semble né d'un seul jet, et parfois la moindre maisonnette pro-

(1) La *Casa di Castore e Polluce* [I] offre un exemple d'un motif architectural figurant une sorte de loggia avec fenêtres d'où tombe la lumière.

(2) Une maison de la *Strada dell'Abbondanza* nous présente un motif de frontons et d'arcs bombés alternant comme couronnement des fenêtres.

duit un effet architectural qui se trouve manquer à la plus riche. — Parmi les maisons de campagne, celle qu'on nomme *Villa de Diomède* [A] a de nombreuses pièces de toutes sortes et de toutes dispositions, y compris un triclinium en demi-cercle éclairé de fenêtres; pour avoir l'effet de l'ensemble, l'étude de la restauration, souvent essayée, est indispensable. — A *Herculanum* [B], une jolie villa au moins est entièrement découverte. — Comme complément de ces bâtiments, il faut remarquer les nombreuses petites vues qui décorent les murs à *Pompéi* [C] même et au Musée de Naples; elles représentent en grande partie des maisons de campagne et des palais, situés de préférence au bord de la mer, non pas sans doute tels qu'ils étaient, mais tels que l'imagination, qui grandit tout, les aurait désirés; il y a aussi des vues de ports aux détails particulièrement riches.

Sur le rivage de *Pouzzoles* [D], de *Baïa* [E], et plus loin encore, gisent les ruines d'innombrables villas, le plus souvent défigurées, et dont certaines avaient appartenu à quelques-uns des plus illustres personnages de l'antiquité romaine. Les plus remarquables sont celles qui s'avançaient jusque dans la mer; on en voit encore les fondements dans l'eau; et les peintures murales en donnent au moins une vue approchante.

Parmi les ruines des constructions que Tibère éleva à *Caprée* [F], la *Villa de Jupiter* montre par son architecture, bien négligée pour le premier siècle, que le vieil empereur voulait être vite obéi et jouir rapidement.

A *Rome* et aux environs (1), les palais et les villas prennent un plus grand caractère et vont, dans le luxe de chaque partie, bien au delà du simple confortable. Nous ne pouvons nous attacher au détail dans les ruines de ce genre qu'on trouve à Tusculum, à Tibur, à Ostie, etc., car si leur aspect actuel offre quelque intérêt aux amateurs de pittoresque, il en a bien moins pour l'histoire de l'art. Au-dessus de la *Villa de Mécène* [G], à voir le cours de l'Anio se précipiter à travers les arceaux, on oublie et le plan ancien et même le propriétaire. Parmi les bâtiments impériaux qui ont ici leur place, le plus considérable est le *Palatin* [H] avec ses ruines. Les nouvelles fouilles des anciens *Orti Farnesiani*, pratiquées sur l'ordre de Napoléon III par l'architecte Cav. Rosa, ont mis au jour presque tout ce qui reste de cette construction colossale. La carte des fouilles et les écriteaux placés partout renseignent, peut-être même avec trop de détails, sur la destination des pièces. Les petites chambres appelées bains de Livie, qui furent peut-être toujours souterraines, présentent des restes de très belles arabesques. Derrière, est une maison dont quelques parties sont bien conservées : l'entrée, l'atrium, donnent accès dans quatre pièces ornées de fresques remarquables, les meilleures qui

(1) La disposition des maisons privées à Rome, d'après le plan de la ville qu'on voit au Capitole, paraît tout à fait semblable à celle des maisons pompéiennes, ce que prouve d'ailleurs la *Casa di Asinio Pollione* [I], récemment mise au jour près des thermes de Caracalla.

soient sur la terre d'Italie. Les chambres souterraines de la Villa Mills (Spada), aujourd'hui un cloître de femmes, renommées pour l'effet magnifique de leurs peintures, sont inaccessibles. — Dans les édifices qu'on appelle habituellement aujourd'hui *Palazzi de' Cesari* [A], est une masse énorme de ruines, en partie de dimensions gigantesques, parmi lesquelles le stade, avec une niche qui a encore ses caissons, des constructions avancées qui regardent le Circus Maximus, dont les jeux pouvaient être vus de là comme d'une loge (la plupart de ces bâtiments sont du temps de Domitien); la longue et double rangée de voûtes dans la direction du Cœlius n'était qu'un soubassement sur lequel s'élevait le palais, celui de Septime-Sévère peut-être. De l'aqueduc qui, dans cet ensemble de palais, alimentait les fontaines et les bains, quelques arches puissantes restent encore debout (1). Des fouilles étendues, pratiquées encore ici, ont mis au jour des salles et détruit beaucoup du charme pittoresque des ruines. Les restes de décoration sont généralement insignifiantes.

Il reste assez du *Palais* et des jardins *de Salluste* (commençant derrière la Piazza Barberina) [B] pour qu'à l'aide de renseignements on puisse se faire une idée brillante de l'ensemble.

On sait qu'un agréable livre de Mazois, traduit dans toutes les langues, a fait pour le *Palais de Scaurus* [C], sur le mont Cœlius, cette restauration idéale; au lieu et à la place même, on n'en trouverait cependant plus une pierre.

La *Villa d'Adrien*, au-dessous de *Tivoli* [D], exige dans son état présent, après la perte complète de son revêtement de pierre et de ses colonnades, une grande imagination, si l'on veut reconnaître la destination ancienne de chacune des pièces, souvent bien insignifiantes. Adrien avait reproduit ici en petit les endroits les plus célèbres du monde antique, et élevé un petit modèle de chaque espèce d'édifice romain d'apparat; le tout sur une étendue d'un peu plus d'une lieue. Si d'autres personnages qui aimaient à bâtir réalisaient des fantaisies semblables, on devine quelle difficulté on doit avoir à expliquer avec clarté la nature des ruines de certaines villas et palais romains. D'après les dernières fouilles, on peut restaurer en esprit, avec une certitude approximative, le *teatro marittimo*, dont il reste une rangée de colonnes et d'autres détails d'architecture. (Les indications de la carte de Fea sont d'une exactitude douteuse.)

Parmi les ruines des villas de la campagne romaine, en partie gigantesques et extraordinairement étendues, la rotonde *Tor de' Schiavi* [E]

(1) Qu'on remarque à cette occasion l'habitude romaine de pratiquer dans les façades de grandes niches avec demi-coupoles, dont une, par exemple, en face du cirque, sert de loge impériale. On retrouve ces niches sur la façade (actuelle) des *Thermes de Dioclétien* [F], etc.; puis, à l'époque chrétienne, au palais de Théodoric à Ravenne; comme réminiscence, aux portails de S. Marco à Venise. Elles sont fréquemment employées, et avec des dimensions colossales, dans les monuments de l'islamisme, surtout aux Indes orientales; enfin avec l'effet admirable que leur donna Bramante, elles servent de motif principal au Giardino della Pigna (Vatican).

paraît être le dernier fragment d'une construction très importante des Gordiens (troisième siècle). On trouve surtout dans la *Roma Vecchia* de vastes salles avec un plan fondamental encore reconnaissable. — La *Villa de Domitien* embrasse l'emplacement actuel de la petite ville d'*Albano* [A] et des propriétés situées à l'ouest; mais nulle part ne subsiste l'image de son ancien état, si nombreuses et grandioses que soient les ruines éparses.

De même que les thermes impériaux étaient plus considérables que les simples thermes, les villas impériales étaient aussi plus importantes que celles des particuliers; c'était bien plutôt un ensemble de nombreuses constructions de luxe très diverses de nature et d'aspect.

On n'a une idée complète des bâtiments antiques que si la pensée y ajoute la **décoration,** surtout de riches ornements en couleur. D'abord, jusqu'à l'époque romaine, on peignait de couleurs voyantes certaines parties qui soutenaient l'édifice, telles que les colonnes, les entablements, les frontons; et, bien que les ruines des temples de Rome n'offrent plus trace de couleur, les ornements bleus et rouges sur le stuc blanc des colonnes et des corniches pompéiennes, qu'on peignit même souvent en entier, prouvent sans conteste que la polychromie devint tout à fait en usage au dernier siècle de la république et aux premiers temps de l'empire. Dans la suite, elle déclina sans nul doute d'une façon notable, tandis qu'une profusion de ciselures toujours croissante la remplaçait et aboutissait à une ornementation confuse et barbare; le goût, toujours plus répandu, des mosaïques devait aussi faire concurrence à la polychromie.

De plus, la dernière période de l'art grec avait déjà vu naître la scénographie, c'est-à-dire la décoration des murailles, et aussi des plafonds et des voûtes, par des figures et des motifs d'architecture peints. Nous ne voulons pas faire de recherches sur l'emploi de ce genre dans les temples romains; outre les *Tombeaux de la Via Latina* [B], ornés d'intéressantes décorations en stuc et en peinture, qui représentent des animaux marins, des nymphes, des génies, des tableaux encadrés, Rome n'a conservé que peu de fragments de peintures dans les édifices profanes, aux *Thermes de Titus* [C], par exemple, et même, aujourd'hui que l'air et la fumée des torches dégradent ces rares débris, on les étudie mieux dans les reproductions, bien qu'elles soient rarement fidèles, et dans les pièces que nous avons nommées plus haut, aux Orti Farnesiani, sur le Palatin. En revanche, il y a, soit à Pompéi, en leur lieu et place, soit au Musée de Naples, un grand nombre de décorations murales plus ou moins complètement sauvées, dont l'éruption du Vésuve, en l'an 79, nous a fait présent.

Les figures seront traitées au chapitre de la peinture; nous apprécierons d'abord ici l'importance architecturale et décorative de ces merveilleux ornements.

Un peu d'attention suffira pour nous convaincre qu'aucun ornement n'est répété deux fois d'une manière identique, et qu'ainsi on n'a pas dû se servir de modèle, non plus que pour les vases grecs (voir plus bas). Je crois pouvoir affirmer que les peintres, à l'exception de la règle, du compas, et d'un instrument de mesurage, n'avaient besoin d'aucune aide, et qu'ainsi, sauf les lignes droites, quelques lignes courbes et les principales proportions, ils faisaient tout leur travail à main levée. Leur dextérité était très grande; ils travaillaient sans nul doute plus vite qu'ils ne l'eussent fait avec tous les instruments des décorateurs modernes. Les ornements de stuc étaient traités de même; dans le tepidarium des *Thermes de Pompéi* [A], qu'on examine, par exemple, la grande frise blanche à rinceaux, et l'on verra que les spirales de feuillage qui se répondent de quatre en quatre ont chacune une physionomie particulière et indépendante. La petite corniche au-dessous est un motif qui se répète continuellement, car c'eût été ici une peine vraiment inutile de l'exécuter à main levée. Mais les artistes dont il s'agit étaient de simples ouvriers d'une petite ville provinciale. Ils avaient certainement aussi peu inventé la grande variété de ces magnifiques ornements que les meilleures figures et les meilleures scènes qu'ils y encadraient. Leur capacité consistait à se rappeler, avec une facilité, une assurance et une perfection indicibles, les motifs qu'ils savaient par cœur; mais ce n'était là qu'une partie de ce capital foncier de l'art antique qui circulait partout.

Une telle décoration ne pouvait réussir que dans ces maisons sans fenêtres qui nous étonnent si fort à Pompéi. Il fallait à cette peinture la muraille entière pour se développer. Une autre condition était un mobilier rare et simple. Celui qui voudrait avoir dans le Nord une décoration semblable, devrait organiser exprès son habitation, et renoncer à tout le confort qui lui tient au cœur.

La décoration consistait généralement en une extension idéale, en perspective, des salles par des représentations architecturales, en même temps qu'on limitait d'une manière variée cette perspective au moyen de parois intermédiaires que nous comparerons, pour être clair, à nos paravents. On ne doit pas s'attendre à une exécution logique de ces fictions architecturales; mais l'ensemble produit sans contredit une impression agréable. Les couleurs sont très vives, comme on sait, surtout aussitôt après la découverte : le rouge, le bleu, le jaune, etc., sont très accentués; le noir aussi est des plus intenses. On n'observait pas une teinte dominante; le rouge, le violet, le vert, sont juxtaposés sur la même paroi. Nous remarquons avec plus de surprise encore que l'on ne se faisait pas une règle de placer les couleurs claires au-dessus des couleurs sombres. Une série de fragments d'une très belle muraille (au Musée [B]) commence en bas par un socle jaune auquel fait suite une surface principale du plus beau rouge couronnée par une frise noire; à vrai dire, c'est le contraire qui se trouve habituellement.

L'exécution des ornements et des figures qui animent l'ensemble est très variée selon le sentiment de l'artiste et de celui qui le dirige. Le milieu des parois monochromes était la place naturelle de peintures encadrées, aussi bien que de personnages isolés ou de groupes peints sur le fond coloré lui-même (1) ; ailleurs les personnages apparaissent entre des colonnettes et des balustrades, comme les habitants des édifices qui sont figurés. Les paysages s'étendent, soit au milieu des parois colorées, soit devant les bâtiments, d'une manière souvent bien étrange.

L'architecture figurée est affranchie des conditions de la matière ; nous ne voulons pas dire spiritualisée, parce que le résultat n'est qu'un jeu léger et aimable, et parce que les vraies formes de l'architecture grecque ont un sens élevé et austère dont on n'a pris ici, pour ainsi dire, que la fleur. Cependant nous saurons toujours priser et admirer les décorateurs pour la manière d'atteindre leur but. Ils avaient bien raison de ne pas s'attacher à imiter l'architecture réelle, avec une perspective linéaire et aérienne visant à l'illusion. De tels essais, comme le prouvent tant d'exemples dans l'Italie actuelle (2), sont d'un effet lamentable auprès de vraies colonnes et de vrais entablements, et perdent toute valeur à la moindre atteinte du temps, au lieu que l'architecture idéale de ces vieux Pompéiens, même avec ses couleurs pâlies, réjouira les yeux et le sens artistique dans la suite des siècles.

Colonnettes, entablements et frontons sont, pour ainsi dire, d'une matière idéale dans laquelle la force et le poids, la masse qui soutient et celle qui est soutenue, n'entrent dans les calculs qu'à l'état de réminiscence (3). Les colonnettes deviennent soit des tiges grêles dorées, avec des cannelures, soit des roseaux dont chaque nœud pousse une feuille, comme on voit à maint candélabre ; parfois elles ont un riche revêtement, même une figure humaine s'en dégage et s'élève en manière de support. Les entablements, qui souvent sont richement recoupés, apparaissent tout à fait minces, saillants à la partie inférieure, munis le plus souvent d'un rang de consoles, rarement d'une architrave complète, d'une frise et d'une moulure couronnante. La même légèreté de facture se montre dans les frontons, qui sont arbitrairement brisés, partagés en

(1) Je n'ose décider si le coloris de ces peintures est vraiment en harmonie constante avec la couleur rouge, verte, etc., de la paroi correspondante. Les meilleures peintures justement ont perdu en passant au Musée de Naples leur rapport avec la couleur du fond.

(2) A *Pompéi*, la *Casa del Labirinto* [A] en est un exemple unique.

(3) La décoration gothique pure suit à cet égard de tout autres lois : elle est presque toujours, dans les décorations murales, les sièges et même les ornements délicats, d'une conception architecturale sévère et répète partout les niches, les socles, les fenêtres, les arcs-boutants, les pyramides et les fleurs dans les plus petites proportions comme dans les plus grandes. Elle n'avait pas besoin, comme l'architecture antique, de cette sorte d'affranchissement de la matière, parce que sa loi intime, le développement vers le haut, est justement la domination sur la matière. Dans les stalles du chœur, les autels, etc., du gothique plus récent, apparaît une dégénérescence des formes, qui deviennent frêles et transparentes, tant soit peu analogues à la décoration pompéienne.

deux ou saillants. Quant aux points de vue pris en dessous ou obliquement, l'intérieur d'un toit par exemple, la perspective en paraît souvent arbitraire et fausse, mais il faut reconnaître qu'habituellement l'effet décoratif est juste.

La décoration particulière de cette architecture idéale, réduite à des proportions si grêles et si étroites, consiste avant tout en beaux ornements au fronton. On ne peut rien voir de plus gracieux que les tritons soufflant dans leurs conques, les Victoires, Scylla étendant le bras et tenant une rame, les cygnes, les sphinx, les dragons de mer et autres figures qui couronnent ces corniches et ces frontons délicats. Il y a encore des allées, des balustrades qui portent des vases, des masques et autres attributs semblables, et une décoration, appliquée avec mesure, de feuillages en berceaux et en guirlandes ; ces dernières souvent suspendues aux deux côtés d'un petit bouclier doré (1). Il y a aussi quelques exemples d'une perspective plus voisine de la réalité, et qui représente des temples, des murs de villes, etc. On en voit au Musée [A] et dans les pièces du fond de la *Casa del Labirinto* à *Pompéi* [B] ; mais en général le procédé que nous avons expliqué plus haut est de beaucoup le plus fréquent. En certains cas isolés (au Musée, dans les *Thermes de Stabies* [C]), toute l'architecture figurée et quelques parties de la décoration ont un revêtement de stuc clair en relief, ce qui n'est pas d'un bon effet.

L'arrière-plan de ces constructions de fantaisie est en partie blanc, en partie bleu de ciel, ou bien noir, et contraste vigoureusement avec la surface colorée qui sépare ces peintures. Souvent, sur d'étroits panneaux intermédiaires, on figurait encore de légères arabesques, des termes, des candélabres, des thyrses et autres ornements analogues. Les artistes savaient très bien qu'une riche décoration, pour ne pas devenir lourde et bigarrée, doit être divisée en plusieurs genres. Le socle est généralement traité en surface plane, et renferme ou des plantes naturelles, comme celles qui croissent sur les murs, ou bien, sur un fond sombre avec encadrement, des masques et des pampres reposant sur de petits gradins et entourés de guirlandes de fruits, des animaux fabuleux, des personnages isolés, de petits groupes, etc. Au-dessus de la surface principale, le haut du mur est décoré avec moins de complaisance, et aussi moins d'habileté. Parfois c'est ici seulement que se développe avec la plus grande richesse, sur un fond clair, le motif de frontons et de guirlandes commencé à la base ; souvent aussi des représentations enfantines de jardins, d'allées de feuillage, ou des natures mortes (animaux pour la table, poissons, fruits, vaisselle, meubles, etc.), occupent cet endroit. Si l'on admet qu'il y avait au milieu du toit une ouverture pour la lumière, on s'explique tout naturellement l'infériorité des peintures qui garnissent la

(1) Peut-être n'est-ce qu'une réminiscence idéalisée de la chaîne d'un seau pendant au rouleau qui la tient. On ne s'avise que tardivement des motifs insignifiants que l'art sait transformer en charme et même en beauté.

partie supérieure de la muraille : c'est qu'elle était la plus mal éclairée.

L'harmonie de ce magnifique ensemble se fait sentir le mieux au *Panthéon* de *Pompéi* (temple d'Auguste) [A], où d'importants morceaux de peinture sont conservés sur deux murailles.

Le socle représente des piédestaux de couleur jaune en saillie, avec des panneaux noirs, et soutenus en partie par des cariatides jaunes, la surface principale nous montre une enceinte rouge, d'architecture magnifique, occupant tout l'arrière-plan, avec des échappées sur un dehors clair ; au-devant, de grandes murailles noires décorées de guirlandes et de peintures au milieu, œuvres des plus précieuses (Thésée et Æthra, Ulysse et Pénélope, etc.) ; devant les colonnes sont placés, selon la coutume, de petits paysages ; les constructions mêmes sont animées avec beaucoup d'art par des figures d'esclaves, de prêtresses, etc. ; le haut de la muraille représente tantôt des perspectives sur fond bleu et des images de dieux, tantôt des natures mortes sur un fond clair. En comparant cette décoration aux loges de Raphaël, on peut hésiter à décider où l'impression d'ensemble est la plus satisfaisante.

Il y a bien des degrés entre ce travail de luxe et les simples arabesques, colonnettes et petits frontons, de teinte rouge ou jaune-rougeâtre sur fond blanc, qui ornent les boutiques, les pièces accessoires et les corridors des maisons les plus modestes. Nous allons désigner seulement quelques édifices où la scénographie révèle ses lois avec une clarté particulière.

Dans la *Maison du Poète tragique* [B], plusieurs chambres sont belles et instructives entre toutes. Dans l'une, on voit une décoration architecturale sur fond blanc, entremêlée de panneaux rouges et jaunes avec des peintures encadrées ; au-dessus, une frise portant des combats et encore des ornements plus légers, le tout sur un fond clair. Ailleurs, des portiques circulaires d'une architecture svelte, d'un charme peu commun. Dans la salle à manger présumée, un socle noir, qui devient brun-violet à sa partie supérieure, sert de base à des panneaux jaunes avec peintures excellentes ; entre eux sont figurées des constructions sur un fond bleu de ciel ; les colonnes minces comme des roseaux se transforment en figures, on dirait des cariatides animées ; en haut, des figures dégagées et des ornements sur fond jaune.

Dans la *Casa della Ballerina* [C], les murs de l'atrium représentent de gracieux petits frontons de temples avec des échappées sur un fond bleu.

Dans la *Casa di Castore e Polluce* [D], plusieurs salles avec de riches ornements sur un fond entièrement blanc : tantôt les figures semblent planer au milieu du panneau, tantôt elles sont censées habiter les édifices qu'on voit représentés. Dans d'autres chambres les morceaux d'architecture sont d'un ton brun-rouge, et les panneaux intermédiaires sont bleus avec des peintures très belles, mais très détériorées.

Dans la *Casa di Meleagro* [E], une chambre avec des ornements d'une

bonne facture sur un fond noir. Le socle est agrémenté de plantes; une autre pièce a des édifices jaunes sur fond bleu de ciel; entre eux, des parois rouges, avec de bonnes peintures.

Dans la *Casa di Nerone* [A], plusieurs chambres présentent une couleur dominante, ce qui est rare; une chambre est jaune, une autre est rouge, une autre est bleue; en haut, règne une décoration architecturale animée de figures, sur fond blanc. Le triclinium est entièrement jaune, les ornements sont figurés rien qu'avec des ombres brunes et du blanc pour les clairs. Le contraire a lieu pour le portique autour du jardin : un socle rouge-brun avec des plantes naturelles et autres ornements analogues, interrompu par des piédestaux jaunes en saillie; au-dessus, une riche et parfaite décoration architecturale sur fond bleu avec panneaux intermédiaires de couleur noire, qui renferment de bonnes peintures; en haut, des ornements et des figures sur un fond blanc. Dans la chambre à coucher, les édifices sont animés d'habitants avec un art particulièrement gracieux.

Dans la *Casa d'Apollo* [B], le tablinum est un modèle d'élégance; la chambre à coucher a des architectures d'un ton jaune d'or sur un fond bleu-ciel, sans aucun panneau intermédiaire; les figures sont tantôt en pied et représentent des dieux, tantôt cachées en partie derrière les balustrades; l'exécution est bonne, inférieure cependant à celle des peintures du tablinum.

Dans la *Casa di Sallustio* [C], sur le mur du jardin qui est derrière, s'étend une décoration un peu insignifiante, comme on en voit dans les jardins de Pompéi, même de nos jours : de grandes plantes naturelles avec des oiseaux et des guirlandes sur un fond bleu-ciel. Autour de la petite cour, dans le voisinage de la peinture représentant Diane et Actéon, il y a de bons ornements sur un fond tout noir, sauf la base qui est violette. D'autres pièces sont très mal décorées par des carreaux de stuc colorié.

Dans la *Casa delle Vestali* [D], le portique du jardin est entièrement jaune, même la base des colonnes et leurs chapiteaux corinthiens en stuc. Des architectures sont peintes sur la muraille rien qu'avec du brun pour les ombres, et du blanc pour les clairs; en haut, des buffets ouverts, avec des animaux pour la cuisine et des guirlandes de couleur naturelle; le socle est rouge-brun avec des figures mythologiques.

Dans la *Villa de Diomède* [E], les peintures sont ou insignifiantes ou absentes, on les a transportées à Naples. Les architectures, peintes sur un fond clair, se continuent sur les voûtes des pièces inférieures.

C'est à regret que nous séparons, dans l'étude de ces trésors, la peinture proprement dite de la décoration, quand justement les deux arts ne se sont jamais donné la main aussi étroitement qu'ici. Où placer, par exemple, les innombrables petites vignettes qui animent ces habitations

si gaies ? Qui les a regardées seulement une fois, contemplera souvent, et toujours avec une jouissance nouvelle, ces groupes de vases, d'oiseaux, de boucliers, de merveilles marines, de petits temples, de masques, de coupes, d'éventails et d'ombrelles avec ganses, de trépieds, de petits gradins portant des ustensiles de sacrifice, de termes, etc., sans compter d'innombrables petites figures humaines.

Sans contredit, dans toute cette décoration de Pompéi, comme dans son architecture, bien des choses accusent la décadence, la bizarrerie. Mais on doit se garder de placer dans cette catégorie tout ce qui n'est pas conforme aux règles des ordres grecs, car même l'arbitraire apparent a ici sa loi propre qu'il faut chercher à deviner.

Les destinées ultérieures de ce style deviennent bientôt tout à fait tristes. Dès le deuxième siècle, en tout cas au troisième, il paraît comme engourdi. Les mosaïques du pourtour circulaire de *S. Costanza* près *Rome* [A] montrent qu'au début du troisième siècle on ne savait plus du tout ce que c'était; les entrelacements de feuillage sont confus, les panneaux symétriques sont raides et nus dans leur uniformité. Quelques ornements d'un bon style se conservent jusqu'à une époque avancée du moyen âge et retrouvent par endroits une nouvelle vie (voir plus loin); mais la principale condition de ce genre d'ouvrages, le goût de l'improvisation, avait irrévocablement disparu. Quand il avait manqué, le Pompéien lui-même n'avait produit que des choses misérables. On n'a qu'à examiner la plupart des ornements en mosaïque dans l'exécution desquels le goût a disparu naturellement. (Colonnes et fontaines au *Musée de Naples* [B]; autres ouvrages dans différentes maisons à *Pompéi* même, par exemple dans la *Casa della Medusa* [C].) Il y a un contraste surprenant entre la puérilité, l'absence de vie de ces travaux de luxe, et les arabesques si libres qui décorent les murailles. Quand plus tard la mosaïque atteignit une valeur prédominante, elle tua de même la peinture d'histoire. Cela n'empêche pas qu'il reste d'une époque antérieure quelques mosaïques très remarquables; outre une bataille d'Alexandre, le *Musée de Naples* [D] possède une frise décorée de feuillage, d'une draperie, de masques, qui est une des œuvres les plus parfaites en ce genre.

Après l'architecture et la décoration des édifices chez les anciens, vient une classe de monuments dans lesquels le sentiment architectural, détourné de son rôle sérieux, peut s'épanouir en des formes plus libres. Nous voulons parler de ces magnifiques **objets de marbre** qui ornent les temples et les palais : candélabres, trônes, tables, coupes, bassins, trépieds avec leurs supports. La matière et le plus souvent aussi la destination exigeaient un style digne et solennel, riche, mais sans fantaisie. On y retrouve les formes décoratives de l'architecture, mais développées aussi complètement qu'elles peuvent l'être, une fois affranchies de leurs fonctions mécaniques. Que l'on regarde, par exemple, le magnifique *candélabre du Vatican* (*Galleria delle Statue,* près de la Cléopâtre) [E];

avec quelle riche floraison peuvent s'épanouir les feuilles d'acanthe quand elles n'ont pas d'entablement à soutenir comme chapiteau ! Que l'on compare aux colonnes des temples les supports de maint bassin ou candélabre, et l'on devra reconnaître la raison de leur forme si renflée qui diminue à la base, et des cannelures obliques qui règnent autour : le support devait répondre à la libre ornementation de l'objet qu'il supportait.

D'autres éléments de ces ouvrages sont naturellement du genre purement décoratif; néanmoins le sentiment architectural domine toujours et préserve la richesse de l'enflure et de la diffusion. D'ailleurs, pour beaucoup de ces objets, les reliefs demandaient, en vue de leur effet, une sage limitation des détails simplement décoratifs.

Les pieds qui sont conservés représentent, comme on sait, des pattes de lion fortes et nerveuses, et non des griffes débiles. Aux trônes et aux tables, la patte de lion continue sa ligne ornementale d'un beau mouvement jusqu'à l'articulation du genou; à cet endroit, la peau se transforme en une sorte de feuille d'acanthe, et le buste d'un sphinx, une tête de lion ou de griffon barbu vient au-dessus comme support ou couronnement; les ailes du sphinx ou du lion servent alors de décoration aux côtés du trône ou de la table. Les corniches horizontales sont généralement très frêles, elles ne sont qu'une réminiscence architecturale, mais leur couronnement est avec raison plus riche : il figure une rangée de palmettes. Des têtes de bélier, souvent d'une très belle facture, sculptées aux coins, signifient que l'objet est consacré aux cérémonies du culte et sont une allusion directe aux sacrifices. Le contour inférieur des vases imite les stries cannelées des coquillages ou bien un riche feuillage; la partie supérieure, qui forme le vase proprement dit, est réservée aux reliefs, mais le bord en se rabattant montre une belle garniture en forme d'oves. Le haut des anses est parfois contourné en plusieurs spirales de forme élastique . il en est ainsi du vase colossal, très simple d'ailleurs, qui se trouve dans le parvis de *S. Cecilia* à *Rome* [A], et du vase plus petit qui orne l'escalier du *Palais Mattei* [B]. A leur partie inférieure, les anses sont décorées de masques et d'autres têtes. Parfois les supports de vases, de tables, etc., représentent des êtres vivants travaillés en ronde bosse; ainsi une *urne* du *Vatican*, au *Belvédère* [C], dans la salle voisine du Méléagre, repose sur les queues entrelacées de trois chevaux marins; dans le même palais (*Galleria de' Candelabri*) [D], un *bassin* est soutenu sur les épaules de trois satyres portant des outres, etc. La forme triangulaire de la plupart des supports avait son origine dans celle des trépieds, pour lesquels surtout on travaillait autrefois ces piédestaux de luxe; l'art en usa volontiers dans la suite pour les candélabres, les vases, etc., à cause de l'effet léger et gracieux, et pour les distinguer de l'architecture.

Ces ouvrages sont très souvent restaurés à l'aide de fragments relativement petits, et par analogie. Si l'on voit deux candélabres identiques,

l'un est, en règle générale, une copie ou même un simple moulage de l'autre, et placé à côté de lui seulement pour la symétrie. Nous allons énumérer rapidement un choix des meilleures pièces.

Au *Vatican*, à l'exception du vase déjà cité, il y a au *Braccio Nuovo* un *vase* décoré de masques [A] ; dans les différentes salles du *Belvédère* et dans la *Sala degli Animali* : des *supports* de table (*tripodes*) [B], avec des animaux et des têtes d'animaux de toute espèce et de valeur diverse ; — dans la *Galleria dei Candelabri* : deux petits *candélabres* et quatre grands [C], ces derniers surmontés d'une belle ornementation : des génies qui se métamorphosent en arabesques (on voit un candélabre pareil dans le chœur de S. Agnese devant la Porta Pia [D]), un grand fragment de *candélabre* avec une acanthe sculptée à plat, un grand candélabre fortement conique avec trépied à la base, plusieurs beaux vases, fontaines, etc., deux autels circulaires à quatre côtés, très richement traités dans le genre des trépieds de marbre. Au *Museo Capitolino*, galerie supérieure : un grand vase très remarquable [E], les plantes qui le décorent se terminent en goussets à cinq feuilles ; — salle du Vase, près de la simple et belle *coupe* en bronze *de Mithridate* [F], à laquelle on a malheureusement ajouté des anses modernes de style baroque, on voit un enfant, aide de sacrifices, sur un socle de marbre triangulaire. — Les salles 3 et 10 du *Museo de Latran* contiennent de magnifiques *supports de table* [G] avec têtes de griffons et pattes de lion d'un travail grec. — La Loggia d'Urbain [H] expose divers ouvrages dans sa galerie latérale à gauche. — Il convient qu'on appelle *le Christ* présente un candélabre de bon style, mais d'époque récente, parmi les vases cités à propos des reliefs, il y en a qui sont remarquables aussi comme vases. — Dans la *Villa Borghèse* [I], plusieurs objets, surtout sous le portique. — Au *Museo de Naples*, salle 6 : deux *bassins* [J] ronds avec un bord quadrangulaire, reposant sur des colonnes torses ; le *vase de Gaëte* [K], dont les ornements sont très dégradés. — Salle 7 : un beau *bassin* [L] de fontaine sur trois pattes de lion avec têtes de sphinx ; plus loin : entre une *magnifique* et une *triste* [M], les deux *candélabres* [N] bien connus avec les lions, les trois oiseaux, comme on les appelle. Dans une pièce latérale du corridor 3 : un *Hermès* [O] debout, qui porte un socle décoré d'un rang de palmettes ; une *statue* [P] de marbre rouge, qui enroule sa queue autour de la colonne soutenant un bassin de fontaine ; plusieurs *supports de vases et de tables* [Q] ; un magnifique *bassin* [R] de marbre, qui révèle plus clairement peut-être que bien d'autres restes les lois de cet art ornemental, enfin la colossale *urne de porphyre* [S] en grande partie restaurée et enduite de peinture à l'huile.

À *Pompéi*, la cour du *Temple de Mercure* [T] renferme actuellement une collection de supports de tables en pierre et d'objets analogues où la décoration est réduite à sa forme la plus simple : la colonne à cannelures verticales. Il en est de même pour la plupart des puits (pozzi)

dans les maisons. Des tables de marbre reposant sur des griffons se trouvent dans la *Casa di Nerone* [A], dans la *Casa di Cornelio Rufo* [B], et dans la *Casa del Principe di Russia* [C].

Aux *Uffizi* de *Florence*, portique intérieur : deux piliers élancés, destinés à porter des bustes ou des statues, et dont les quatre faces sont couvertes de petits trophées en relief [D], œuvre d'un artiste moderne, bien instructive à sa manière ; ils donnent, pour ainsi dire, en petit l'impression que donnent en grand les colonnes torses en spirale. Voir dans le passage un *seggio da candelabro* [E] à trois côtés avec des Amours qui portent les armes de Mars. Deuxième corridor et salle des Inscriptions : plusieurs *autels* et *monuments funéraires* [F] en forme d'autel. *Rome* en présente de semblables en plus grand nombre. Première salle des peintres : le *vase de Médicis* [G], représentant le sacrifice d'Iphigénie, les ornements aussi sont classiques ; la plus grande partie du pied est authentique et ancienne, les anses et le bord supérieur étaient aussi complets que la restauration l'exigeait.

Au *Palais des Doges* à *Venise* (Museo d'Archeologia, corridojo) : un beau et grand *candelabre* [H], fortement restauré, cependant la partie principale est antique, excepté le disque supérieur, en haut, trois têtes de satyre et feuillage avec oiseaux.

Nous ferons ici encore une remarque que nous ne pouvons placer nulle part ailleurs.

Au domaine de l'art ornemental appartiennent aussi les **caractères d'inscriptions**. Les Grecs n'y ont jamais consacré que le nécessaire ; ils prenaient pour cadre un membre d'architecture quelconque, et leurs inscriptions étaient en caractères juste assez grands pour être lisibles. Chez les Romains, l'inscription vise à l'effet, même de loin, et occupe quelquefois, non seulement sur les arcs de triomphe, où elle est à sa place, mais encore au fronton des temples, un grand espace qu'on lui réserve aux dépens de l'architrave et de la frise. Du moins les caractères, jusqu'à la dernière époque, sont relativement beaux, et dignes du reste. L'architecte ne se fait pas aux tailleurs de pierre et aux artisans en bronze, mais traitait ce qui contribuait essentiellement à l'effet comme une partie essentielle.

De ces grands et magnifiques ouvrages qui ont un caractère monumental, nous passons aux **objets mobiliers** d'un usage effectif, auxquels leur matière, l'airain (1), a assuré un style particulier et une meilleure conservation. De toutes les collections de ce genre, les trois salles

(1) Quant aux vases d'argent, comme ceux dont Verrès vola un si grand nombre en Sicile, il n'en reste naturellement que bien peu, et rarement quelque pièce qui ait la valeur des vases trouvés à Hildesheim et conservés à Berlin. Au *Museo Kircheriano* à *Rome*, il faut se faire montrer la jolie petite *coupe* [I] avec figures de bacchantes, provenant de Vicarello.

des « petits bronzes » au *Musée de Naples* [A], étage supérieur, presentent ce qu'il y a de plus beau, car elles réunissent les trésors des villes ensevelies par le Vésuve et des fouilles de la basse Italie. (Quelques belles pièces se voient aussi aux *Uffizi* à *Florence* [B], salle 2 des Bronzes, vitrines 11-18.)

Au premier coup d'œil, ces restes n'ont rien de séduisant ou de surprenant. Rien de séduisant, car le vert-de-gris les défigure, rien de surprenant, car notre décoration moderne les imite depuis le milieu du siècle dernier, de sorte que bientôt il n'y aura pas un service de table, pas une lampe de salon imitée de l'antique qui ne rappelle ces modèles. Mais qui veut étudier dans un autre intérêt que l'intérêt historique cette source de la décoration moderne, le peut sans regret à cause de sa valeur intrinsèque. On s'apercevra peut-être alors que nous imitons incomplètement et avec un mélange barbare des styles, que nous procédons tantôt avec une raideur trop architecturale, tantôt avec une fantaisie sans idée ; que c'est non une conception arrêtée, mais le seul caprice qui nous guide, sinon notre mode ne se promènerait pas du chinois au style renaissance ou rococo, etc., sans en approfondir aucun. En face de tous nos jolis riens de style baroque, les anciens se dressent grandioses avec leur sens du beau et leur intelligence droite.

Vases, chandeliers, seaux, balances, coffrets et tous les objets antiques qui ont un nom et une destination, — tout possède sa vie organique, son développement de l'état dépendant à l'état de liberté, sa tension et son expansion ; les ornements ne sont pas un jeu extérieur, mais une véritable expression de la vie interne. Les *ustensiles ordinaires de cuisine et de table* eux-mêmes ont dans le profil, le col, surtout les poignées et les anses, une forme et un mouvement excellents. Une collection d'*anses* détachées, dans une vitrine de la première salle, et quelques-unes encore aux *Uffizi* [C], vitrine 12 de la salle déjà citée, montrent à merveille comment les ciseleurs résolvaient, chaque fois avec un nouveau plaisir, le simple problème d'exprimer dans cette partie du vase une force et une souplesse plus grandes, et comment la transformation de l'anse en masque ou en palmette devait être, pour ainsi dire, une dernière et brillante expression de cette intention particulière de faire vivre les choses. (Une anse d'un style très noble, ornée de feuillages, se trouve dans la même salle des *Uffizi* [D], vitrine 13.) Les *urnes*, *coupes de sacrifices*, et autres objets en usage dans les solennités, sont particulièrement soignées à cet égard, comme il est naturel. Si l'extérieur du vase est en grande partie décoré, on trouvera, en règle générale, que la forme et le profil des ornements suivent le mouvement de la coupe dans son renflement et sa décroissance, et servent à l'accentuer (1). Il faut remarquer notamment le bord rabattu et simplement décoré d'une

(1) Comparer plus loin le chapitre sur les vases peints.

belle rangée de perles ou de petites feuilles; c'est comme une dernière floraison de tout l'ouvrage.

On voit en grand nombre, surtout dans la première salle, les *lampes* qui devaient être ou portées à la main, ou placées sur des supports, ou suspendues à des chaînettes. Celles mêmes qui sont toutes simples et sans ornements ont la plus jolie forme qu'on puisse imaginer par rapport à leur usage : un réservoir pour l'huile et une ouverture pour la mèche, avec une poignée pour présenter la lampe. Celui qui voudrait se convaincre de leur élégance n'a qu'à essayer lui-même d'inventer un objet qui réunisse ces trois éléments. Le plus souvent, la poignée au moins était un ornement en forme de serpent, de tête d'animal, de palmettes avec des pampres, etc. Puis vinrent des ornements en relief et des figurines en pied se dressant sur le couvercle du réservoir d'huile. Quelquefois plusieurs lampes sont suspendues ensemble aux rameaux d'une plante, d'un arbre, et aussi à de riches ornements qui sortent d'un petit pilier dont la base est d'une belle forme architecturale.

Une grande lampe de bronze de l'époque chrétienne [A], mais encore romaine, conservée aux *Uffizi*, vitrine 14, montre comment cette forme devint raide dans la suite; cette lampe figure un vaisseau.

Quant aux *supports de lampe*, les plus petits avaient, comme on verra, la forme de jolis petits trépieds, de petits arbres, de doubles calices souples, regardant en haut et en bas. Le plus haut de ces supports est le candélabre de bronze, qui est représenté ici par un grand nombre de types depuis le plus simple jusqu'au plus riche. Leur tige, s'élevant presque toujours sur trois pieds d'animaux ornés de feuillage, est tantôt plus architecturale, une colonne mince et cannelée, tantôt elle a l'apparence d'une plante, d'un roseau. En haut, elle se transforme en trois branches ou en un calice plus ou moins riche, dont l'évasement portait la lampe. En somme, on ne peut guère imaginer un ustensile de ménage plus gracieux dans sa simplicité. Les figures, comme supports de lampe, ne manquent pas non plus; c'est, par exemple, un Harpocrate qui, de sa main droite, tenait un lotos supportant la lampe; ou un charmant Silène avec une outre, et derrière lui un petit arbre où deux lampes étaient suspendues; un Amour sur un dauphin dont la queue soutenait la lampe, etc. (Un pied de candélabre aux *Uffizi* [B], vitrine 10, consiste en trois lynx qui sautent ensemble, avec des masques entre eux.)

Les *pieds* de ces ustensiles sont des pieds d'animaux idéalisés sans rien perdre de leur force, et cependant légers suivant la matière; ils unissent les griffes du lion à la forme déliée du pied de chevreuil. Comme preuve de la liberté avec laquelle les anciens traitaient ce genre, la deuxième salle nous montre un superbe autel [C] dont les trois pieds, des pieds d'animaux reposant sur une base, soutiennent un pareil nombre de sphinx derrière lesquels s'élèvent des tiges de fleurs qui supportent le plateau circulaire avec têtes de taureaux et guirlandes en ma-

nière de frise; les pieds sont réunis par de riches feuillages d'un bon mouvement.

Les *casques* et les *cuirasses* (4e salle des Bronzes, au rez-de-chaussée), dont la plupart viennent de *Pompéi* [A], sont ornés par endroits de reliefs superbes et très riches. Les figures en pied et les scènes entières, la prise de Troie par exemple, sont avec raison attribuées au casque, tandis que les brassards et les cuissards, à l'exception d'une figure de dieu représentée par devant, n'offrent que des masques, des aigles, des arabesques, des cornes d'abondance, etc. D'autres casques de facture romaine plus grossière ne portent que des trophées, des têtes de dieux, etc. Sur une belle cuirasse grecque provenant de Pæstum (?) se trouve la tête de Pallas Athénè. — On reconnaît que même dans ces harnais de guerriers et de gladiateurs la belle forme antique ne se dément pas. (Le *Museo Patrio* à *Brescia* [B] possède l'imitation de l'armure d'un cheval) (1).

En résumé, c'est pour nous un sujet d'étonnement toujours nouveau, qu'un peuple qui traitait les formes décoratives avec tant de facilité et de perfection n'ait presque jamais dépassé la mesure ni abusé de ce talent. Comme comparaison, il suffit de jeter un regard sur la renaissance, qui ne peut se vanter d'une pareille sobriété, elle qui ornait les supports dans le même style que les surfaces planes, et dont les efforts réussissaient bien à donner aux vases de la grâce et de la magnificence, mais non à réaliser l'idée d'un développement vivant. Auprès de cela, qu'on pardonne volontiers aux anciens d'avoir donné aux poids de la balance romaine la forme d'une tête de satyre ou de la tête de Mercure, dieu du commerce (*Capitole* [C], salle du Cheval de bronze). Nous trouvons encore d'autres caprices, mais isolés, sans prétentions, qui ne nuisent jamais à la clarté du motif essentiel.

Les *vases de verre* offrent un contraste intéressant avec ceux d'airain. Le *Musée de Naples* [D], dans la troisième salle de l'entresol, en possède une collection importante dont la plus grande partie vient de Pompéi. Ces verres n'ont pas une forme meilleure que notre verrerie ordinaire, parce qu'ils étaient soufflés, procédé qui ne donne, en règle générale, que des contours insignifiants et sans vie. L'œil peut cependant s'arrêter sans être choqué sur quelques petites coupes, etc., d'une belle couleur bleu d'azur, et sur quelques restes de millefiori (2) irisé, bien que ces derniers objets ne puissent rivaliser avec les produits de luxe que Venise fabrique actuellement.

Les *vases* pompéiens *en terre cuite* (salles 4 et 5 du même étage) [E]

(1) Les cuirasses ornées des statues de marbre, telles que celle d'Auguste au *Braccio Nuovo* du *Vatican* [F], et celle de la statue qu'on croit être Germanicus (salle 6 du *Musée de Latran*) sont aussi des reproductions évidemment fidèles des cuirasses de métal.

(2) Mosaïque de verre. (*N. du Tr.*)

montrent, en revanche, même les plus ordinaires, une forme meilleure et plus noble; néanmoins on ne peut les comparer aux vases grecs, dont il sera question au chapitre de la peinture. Les centaines de lampes communes en argile ont, en dépit de leur matière défavorable, le même joli dessin fondamental que les lampes d'airain. Quelques antéfixes en forme de palmettes montrent avec quelle élégance se terminait, même dans les constructions les plus modestes, l'extrémité inférieure de chaque rangée de tuiles. (Un moule pour les ornements de ce genre est exposé en même temps.) On voit aussi des morceaux de frise en argile décorés de figures.

La collection florentine de *vases noirs en argile* [A], sans figures, a une valeur classique particulière (à côté des vases peints du Musée étrusque, Via Faenza). Outre les formes étrusques, plus capricieuses, se trouvent ici les profils grecs les plus beaux, les vases de bronze et de marbre les plus nobles, imités en petit et dans une autre matière. On admirera surtout une urne incomparable.

II. — SCULPTURE.

C'est avec difficulté et par degrés seulement que le profane s'initie à la sculpture. Les lois et les conditions par lesquelles elle exprime le beau sont si multiples et en partie si cachées, qu'il faut beaucoup de temps, de pratique et de relations avec les sculpteurs pour s'orienter seulement au seuil de cet art. Sans doute bien des œuvres antiques parlent d'elles-mêmes, et si éloquemment que même le visiteur le plus indifférent en est touché de quelque manière; mais, à côté de cela, le meilleur reste peut-être inaperçu si l'œil et le goût n'ont pas reçu une certaine éducation et appris à chercher, à scruter d'après des principes arrêtés.

L'histoire de l'art ancien guide comme par la main dans la voie de la jouissance esthétique. Elle apprend par époques comment est né le beau, à quels temps, à quelles écoles et à quels artistes appartiennent la création et le perfectionnement de ses éléments principaux; elle prouve ses résultats, souvent avec une certitude absolue, par les quelques originaux qui nous restent et par leurs nombreuses reproductions. Mais elle suppose des études considérables et un regard déjà très pénétrant. Celui qui, venant du Nord, entre sans préparation dans les galeries de l'Italie, devra s'assimiler leurs trésors d'une autre manière.

Les Grecs n'exigeaient pas de leurs artistes l'originalité au sens actuel du mot, c'est-à-dire des motifs et des formes représentatives toujours nouvelles, quand on avait trouvé pour tel sujet l'expression idéale, elle restait pour des siècles un modèle. Il se formait des types consacrés, ainsi que la manière de les représenter, et (quant à une attitude ou à un mouvement particulier) des motifs constants. C'est à eux que doit s'attacher le profane, c'est par eux qu'il doit chercher d'abord à apprendre le plus possible. L'intérêt historique se retrouvera de lui-même avec le temps, quand on saura établir la comparaison entre les différents exemplaires de la même image, le meilleur et le plus médiocre, l'antérieur et le postérieur, l'original et la copie.

A part un certain nombre d'exceptions brillantes, les collections immenses des musées d'Italie ne consistent pas en originaux des anciens

artistes grecs, mais en œuvres de l'époque romaine depuis le dernier siècle de la république. Ce sont en partie des œuvres originales de cette époque même : par exemple, des statues et des bustes de Romains, des sculptures qui décoraient les arcs de triomphe, tombeaux et colonnes honorifiques, etc. ; mais on trouve en bien plus grand nombre des reproductions d'anciens types et motifs idéaux, la plupart d'invention grecque, ainsi que des copies au sens propre du mot. Les artistes mêmes sont presque tous inconnus ; mais on se plaît à supposer qu'une excellente colonie de sculpteurs grecs a fleuri à Rome et en Italie jusqu'à une époque avancée du régime impérial. Toujours est-il que nous devons nous résigner, pour la belle époque de l'art grec, à savoir quantité de noms d'artistes dont il ne reste guère d'ouvrages, et, au contraire, pour les derniers temps de l'antiquité, à connaître nombre d'œuvres presque toutes anonymes. La différence entre l'art grec et l'art romain, comme il appert de ce que nous disons, est certes bien visible en général, mais dans chaque monument particulier elle n'est pas toujours facile à démontrer. Les distinctions vulgaires notamment laissent souvent désorientée, par exemple la théorie d'après laquelle les reliefs grecs auraient un repoussé médiocre et un fond inégal, tandis que les reliefs romains se distingueraient par des rondeurs accusées et un fond uni. Dans la restauration des copies, on a pu constater que le procédé des sculpteurs modernes dans le calcul des parties saillantes, la mise au point, avait été visiblement plus d'une fois en usage. Quant au nombre de ces copies, il suffira de dire qu'il s'est conservé plus de soixante répliques du Satyre de Praxitèle.

L'ancienne destination et la place de ces sculptures étaient très différentes, et répondaient en général à leur valeur ou à leur nature extérieure. Les statues colossales étaient attribuées aux temples les plus vastes (temple d'Olympie, Parthénon) ou aux immenses édifices romains (théâtres, amphithéâtres, cirques, thermes) ; elles se dressaient encore en plein air, où, même au milieu de vastes édifices, elles pouvaient dominer encore. Rarement on trouve des idoles proprement dites, tandis que les autres ornements des temples, les reliefs de leurs frises, les statues de leurs frontons et de leurs portiques subsistent en grand nombre. Les statues proviennent sans doute des portiques et des bibliothèques des riches et des grands, en partie aussi des places publiques, tandis que dans les maisons particulières et les villas des gens aisés on a découvert en outre quantité de dieux, de héros, de naïades et autres créations idéales. Pour les autels et les sarcophages, c'est leur destination qui marque leur origine ; les candélabres et les vases de marbre pouvaient aussi bien servir à un usage sacré dans les temples qu'à la décoration des palais ; les termes s'élevaient plutôt en plein air, dans les jardins surtout ou devant l'entrée des maisons. Enfin les bains ro-

mains ont fourni les morceaux les plus précieux, jusqu'à des œuvres magnifiques de l'art grec, comme le Laocoon; l'imagination même a de la peine à se représenter la multitude d'ornements plastiques qui faisaient la splendeur de ces lieux de plaisir ouverts à tous, ainsi que des théâtres, des cirques et des portiques publics. Pour des buts si divers, on avait recours, comme on peut bien le penser, à des talents très divers; il y a une grande différence de facture entre l'œuvre maîtresse qui décore une salle principale des thermes ou des palais impériaux, et la statue qui devait orner le toit élevé d'un portique ou les lointaines allées de verdure d'un modeste jardin. L'artiste et le tailleur de pierre travaillaient peut-être en même temps, d'après le même modèle, et l'un produisait une œuvre pleine du plus noble sentiment de vie, l'autre une figure décorative calculée pour être vue de loin. Et pourtant cette dernière même, si grossière qu'elle soit, si éloignée de la bonne époque, a toujours quelque chose de l'étincelle divine du génie grec qui animait le modèle.

Nous devons faire remarquer ici au préalable un enchaînement de circonstances qui font souvent grand tort à la jouissance des sculptures antiques. Fort peu de statues seulement ont été trouvées intactes; la plupart ont été très restaurées dans les derniers siècles. L'œil inexpérimenté ne distingue pas aussi facilement qu'on le croirait le nouveau de l'ancien. Or justement les parties expressives, tête, mains, attributs, sont fréquemment l'œuvre de la restauration, qui est loin d'avoir toujours été heureuse: elle met, par exemple, des épis de blé dans la main d'une Flore et des fleurs dans celles d'une Cérès; elle fait d'un Mars un Mercure, et réciproquement. Aussi le profane ne doit-il pas dédaigner l'aide des meilleurs écrivains d'art qui dévoilent les erreurs de ce genre, s'il veut acquérir quelque science dans ce domaine. Il a fallu parfois, d'après un fragment relativement insignifiant, mais plein de valeur artistique, concevoir l'ensemble d'une statue et rétablir tout ce qui manquait.

Tel est le travail incomparable exécuté par Thorwaldsen quand il restaura plusieurs des figures d'Égine ainsi que d'autres statues de la Glyptothèque de Munich; les restaurations du Sophocle et de l'*Apoxyomenos* (Athlète se raclant le corps avec la *strigile*) par Tenerani sont magistrales; le bras droit du Laocoon (quel qu'en soit l'auteur) appartenait aussi aux chefs-d'œuvre du genre.

Qu'est-ce donc quand on voit à nombre de statues des têtes vraiment antiques, mais qui ne sont pas les têtes primitives et qui proviennent d'autres statues! Ce mode de restauration est très fréquent justement dans les musées romains, et se laisse en général difficilement découvrir: il y a même des cas où sans une indication positive on ne s'en apercevrait pas. Par exemple, devant le *Romain sacrifiant* [A], qui se couvre la tête de sa toge (*Vatican, Sala della Biga*), une pareille idée ne viendra spontanément à personne.

N'insistons pas sur les administrations modernes des galeries et leurs restaurations; on ne peut qu'admirer leur savoir-faire et leur bonheur, quand elles ont aussi bien réussi que dans le dernier exemple cité. Mais dès l'antiquité il y eut des faits analogues. Non seulement les têtes des statues étaient jetées à bas et remplacées par d'autres, selon les révolutions politiques et les changements de gouvernement, mais les sculpteurs, au moins ceux de l'époque romaine, devaient avoir en réserve un certain nombre de statues sans têtes auxquelles ils donnaient, après la commande, une figure et une ressemblance. Cela s'accordait parfaitement avec la coutume des grands, établie depuis Alexandre, de se faire représenter sous les traits d'une divinité, ainsi qu'avec la mode romaine des derniers siècles de faire entrer dans l'exécution des statues plusieurs sortes de pierres. A la fin, le choix de la tête de marbre qui serait adaptée à la draperie d'albâtre ou de porphyre devint chose tout à fait indifférente.

Tout cela doit disposer le visiteur à la circonspection. Il existe assez d'œuvres authentiques et bien conservées pour qu'on arrive, grâce à une observation persévérante, à se former le jugement. Si l'on est choqué de telle ou telle restauration, qu'on s'efforce d'en imaginer une meilleure; c'est à coup sûr une des plus nobles occupations que puisse inspirer à un esprit méditatif la contemplation des œuvres antiques.

Les restaurations, comme bien on pense, sont souvent facilitées par l'existence d'exemplaires mieux conservés de la même œuvre. Il ne peut y avoir aucun doute, par exemple, sur la restauration du Satyre qui portait autrefois, à ce que l'on croit, le surnom d'« illustre » (periboëtos) et que possèdent toutes les collections, souvent à plusieurs exemplaires. Mais pour bien des œuvres les artistes sont réduits à des analogies, notamment à l'étude des bas-reliefs, où du moins le modèle de la figure qu'ils ont entre les mains se trouve complet. Pour le détail et le mouvement des bras et des jambes surtout, chacun est guidé par son sentiment et par son étude de l'antique.

Les objets décoratifs en marbre et en pierre, tels que les candélabres et les vases, sont, comme on l'a remarqué plus haut, souvent aux deux tiers restaurés d'après un fragment quelconque; pour les vases, le pied est rarement ancien, les anses et le bord supérieur sont le plus souvent complétés d'après les parties qui en restaient. Sur les bas-reliefs on a quelquefois rétabli plusieurs figures d'après les moindres indications de pieds, d'ustensiles, de draperies et autres détails de ce genre.

Plus la découverte et la restauration d'une œuvre est récente, plus on la trouvera (en général) consciencieusement traitée. Les grands progrès de l'archéologie et des études comparées, depuis un siècle, ont eu ici la plus salutaire influence. Les restaurations d'artistes antérieurs, par exemple dans les vieilles collections Farnèse et Médicis et dans bien des collections romaines particulières, étaient plus d'une fois non seulement contraires au style et même à la raison, mais entraînaient malheureuse-

ment encore des retouches et un polissage de l'œuvre entière que l'on voulait ainsi mettre en harmonie avec les parties nouvelles. Comme les antiques n'étaient pas exposés alors dans les musées pour l'enseignement, mais dans les palais des grands pour la décoration, on exigeait absolument l'impression d'un ensemble intact. Un grand nombre de torses, que l'on exposerait aujourd'hui comme fragments, ont été complétés dans ce temps-là en forme de statues. C'est la collection Médicis qui en renferme le plus.

Les types ou formes représentatives de l'art antique, surtout ceux des dieux et des héros, atteignirent leur expression définitive à l'époque la plus florissante de la Grèce, au cinquième et au sixième siècle av. J.-C., de Phidias à Lysippos. Plus tard sans doute naquit encore mainte figure nouvelle, mainte conception ayant surtout le caractère de la grâce, et même le temps d'Adrien créa encore à l'image d'un homme l'idéal d'Antinoüs, cependant on préférait de beaucoup la reproduction plus ou moins libre des modèles, héritage de la grande époque.

A côté de ces œuvres, depuis le temps qui précéda Phidias, et même depuis la plus haute antiquité, se conservait la tradition d'un style plus primitif, plus solennel et un peu raide, le style hiératique ou style de temple. Les œuvres de l'ancienne époque où il était florissant (« temps archaïque ») sont extrêmement rares en Italie; sauf les métopes du temple de *Sélinonte* [A] et d'autres fragments siciliens, on ne peut guère mentionner que le relief d'un tombeau : *un homme avec son chien*, au *Musée de Naples* (salle VI) [B], et celui qui représente *Leucothée*, à la *Villa Albani* à *Rome* (salle des reliefs) [C]. Il y a en revanche un grand nombre de sculptures plus récentes d'un archaïsme voulu, surtout des reliefs d'autels, on voit aussi fréquemment des statues de ce style, et, pour certains types, comme le Bacchus barbu, le style hiératique a continué de régner seul.

Quel motif a pu engager les Grecs, et plus tard les Romains, à conserver volontairement à côté de leur art libre et grand ce style sans indépendance? D'abord, sans nul doute, la vénération pour le culte, associée de temps immémorial aux dieux, aux offrandes et aux autels hiératiques. Plus tard, ce genre revêtit le charme de toute chose antique et naïve, et l'art s'efforça, dans les limites exigées par ce style, de faire œuvre originale par les contours et le modelé. Enfin, l'usage de ce style devint affaire de goût esthétique raffiné, peut-être même une réaction consciente contre la facture surchargée et tourmentée des reliefs romains. Peut-être la plupart des œuvres hiératiques que nous possédons aujourd'hui ne sont-elles pas antérieures à l'empire, on suppose qu'elles datent notamment de l'époque d'Adrien, qui s'adonnait aussi avec zèle à l'imitation du style égyptien.

Les caractères du style hiératique se gravent facilement dans la mémoire. La loi du contraste dans les proportions des membres, qui donne à l'attitude du corps l'aisance et la grâce, est mise de côté avec préméditation et à sa place on observe la symétrie la plus exacte des épaules, des bras, des hanches, etc. Les mouvements sont raides et d'une force exagérée ou d'une grâce affectée : les dieux marchent sur la pointe des pieds, tiennent des flambeaux ou des sceptres avec deux doigts seulement, etc. La chevelure est arrangée en innombrables boucles symétriques; la draperie a mille petits plis d'une régularité parfaite, qui se terminent à chaque bord ou retroussis par des zigzags toujours les mêmes. L'expression des têtes, dans les œuvres où elles sont assez grandes, consiste en un sourire froid comme celui d'un masque; le front est plat, le nez pointu, les oreilles placées haut, les coins de la bouche relevés, le menton remarquablement fort. Il faut comparer les moulages des groupes originaux de style grec ancien, provenant des frontons du temple d'Égine et conservés à l'Académie S. Luca [A] avec les imitations postérieures de ce style ou les reproductions libres : la *Pallas marchant* (1) (*Villa Albani*, salle des reliefs, où l'on voit encore plusieurs œuvres de ce genre [B]; plusieurs têtes dans la *Galleria geografica* du *Vatican* [C]; l'*Apollon marchant* [D] et tenant en main un chevreuil, au *Musée Chiaramonti* (Vatican), reproduction libre et récente d'un modèle ancien); — la *Pallas* d'Herculanum marchant [E], au *Musée de Naples* (corridor 3), la tête est moderne; — une statuette de bronze [F] au même musée (salle des petits bronzes); — la statuette d'*Isis* [G], demi-égyptienne, demi-hiératique (encore à *Naples*, salle égyptienne); — une *Diane* marchant [H], dont le vêtement est bordé de rouge (à *Naples*, corridor 3).

Dans les reliefs, le style hiératique exigeait la symétrie parfaite même des mouvements, et une égale distance entre les figures de même importance. Parmi les plus beaux travaux de ce genre, on peut citer : un autel avec des *têtes de bacchantes* [I], au *Musée Chiaramonti* du *Vatican* (le relief des trois *Grâces* [J] qui s'y trouve aussi est exécuté d'après un original datant environ de 450 av. J.-C.; une autre reproduction plus ancienne se voit à l'acropole d'Athènes); — un autel quadrangulaire des *douze grands dieux* est exposé au lieu qu'on appelle le Café de la *Villa Albani* [K]; — un panneau avec *quatre dieux* dans la salle des reliefs (même musée); — l'*apparition d'Apollon au temple de Delphes*, au-dessus de la porte de la salle principale (même musée); — un autel circulaire des *douze grands dieux* dans la galerie supérieure du *Musée Capitolin* [L], etc.

Mais comment prouver que ces œuvres ne sont pas véritablement primitives et ne sont que des imitations du style archaïque? En fait, il se passa du temps jusqu'à ce que l'archéologie vît clair sur ce point. Main-

(1) Copie un peu timide d'un original grec ancien; elle date probablement des premiers temps de l'empire.

tenant tout œil exercé peut se convaincre que les sculpteurs en question n'ont pu, malgré tout, renoncer à tous les moyens de plaire que fournissait l'art de leur époque, qu'ils adoucissaient notablement la dureté de la musculature antique et l'expression singulière des têtes, et que, de cette manière, un contraste très sensible s'établit entre la conception archaïque et l'exécution plus souple de l'œuvre. Quelquefois cette observation est rendue encore plus facile au visiteur : par exemple, un des reliefs cités (dans la salle principale de la *Villa Albani* et ailleurs), qui représente les *Libations à Apollon* [A] après la victoire au concours de la cithare, a pour fond un temple corinthien. Ici l'anachronisme saute aux yeux, car tout le monde sait que cet ordre est d'origine bien plus récente que le style de la sculpture ne paraît l'être. Il est extraordinairement difficile, en revanche, de décider s'il faut considérer une telle œuvre comme une reproduction libre, exagérée en plus d'une partie, d'un original grec archaïque, ou comme une création nouvelle et postérieure dans les formes de l'art primitif. Chaque œuvre en particulier nous amène à faire cette distinction.

Dans ce style les types des dieux sont naturellement consacrés par des formes plus antiques. Les visages masculins ont en général un air plus âgé; Mercure et Bacchus mêmes sont barbus; le vêtement est en général plus complet et autrement drapé; maint ornement isolé se fait remarquer, dont l'art achevé se passerait bien. Il nous faut omettre ici d'autres détails.

Longtemps ce style était nommé à tort étrusque. Sans doute les œuvres qui portaient ce caractère ont été plus d'une fois mises au jour dans les fouilles de l'Étrurie, où s'était conservée d'une manière remarquable une tradition artistique venant de la Grèce : mais ce fait ne prouve rien contre l'origine grecque de ce style. A propos des vases, nous observerons un fait semblable.

Nous laissons de côté l'art étrusque lui-même, car il fournit plutôt des documents instructifs pour l'histoire du beau qu'il ne procure une jouissance artistique immédiate. C'est seulement au moyen de recherches longues et très conjecturales que nous pourrions éclaircir et pour nous et pour le lecteur ce qui, dans cet art, appartient aux anciennes coutumes religieuses, au génie particulier du peuple, aux influences primitives de la culture grecque, à l'immigration postérieure d'œuvres de l'art grec et même d'artistes grecs, enfin à une communauté d'épreuves pendant les destinées et la décadence de l'art romain. Les objets dont il s'agit, qui sont très nombreux et surtout petits, forment une collection au *Vatican*, par exemple, dans une galerie spéciale, le *Museo Etrusco* [B], un musée étrusque a été nouvellement installé au *Capitole* [C]; nous citerons encore la riche collection d'un orfèvre renommé, A. Castellani, à *Rome*, Piazza Poli [D]. Plusieurs des œuvres les plus importantes, entre autres

la *Chimère de bronze*, se trouvent au nouveau *Museo Etrusco* de *Florence* [A]. Au *Collegio Romano* à *Rome* [B], dans les collections de *Volterra* [C] et de *Cortone* [D], ainsi qu'au *Musée de Naples* (dernière salle des petits bronzes) [E], sont réunis aussi beaucoup d'objets étrusques.

Celui qui visite les principaux emplacements où des fouilles ont été faites, les vieilles nécropoles de Corneto, Toscanella, Cervetri, Vulci, Chiusi, etc., trouvera encore bien des choses en leur lieu et place, chez des particuliers, et pourra en outre se faire une idée des magnifiques sépultures de ce peuple mystérieux (1). Ce qui rend toujours précieuses aux chercheurs du beau ces collections et d'autres encore, ce sont les nombreux restes isolés et les traits de l'art grec qu'ils apercevront au milieu des débris étrusques et qu'ils démêleront dans ces débris mêmes. Au *Museo Etrusco* du *Vatican* [F] on a joint, par exemple, une superbe collection de vases peints, dont à peine la moitié provient des fouilles étrusques, et dont une bien faible partie relève de l'art étrusque proprement dit; en général, ces vases sont l'œuvre de peintres sur argile de la Grèce; mais la grande salle du musée renferme, entre autres trésors, un coffre d'airain ovale avec des *Combats d'Amazones* [G] en relief (2) et un choix de miroirs ornés de dessins linéaires en creux, d'un beau style qui paraît grec. Le célèbre coffre rond appelé Coffre de Ficoroni, exposé au *Collegio Romano*, et représentant le *Débarquement des Argonautes* et *le Châtiment d'Amykos vaincu au pugilat* [H], une des plus belles œuvres de l'antiquité pour la composition et le dessin, est presque de style grec, tandis que l'inscription, et certains détails, indiquent la main d'un artiste latin et une origine romaine.

Le classement qui suit des sculptures antiques d'après les types n'a en aucune manière la prétention d'être le seul possible ou même d'être particulièrement méthodique, mais c'est le fil conducteur le plus commode. La valeur de l'exécution plastique, dont le profane ne sait bien juger qu'après de longues études, n'est pas notre criterium dans le dénombrement qui va suivre; on doit ici avoir plus d'égard à la pensée, au motif. Nous ne craindrons pas de citer même des travaux insignifiants ou d'une époque tardive, s'ils se trouvent être les seuls exemplaires connus, ou accessibles au public, de telle idée excellente d'un artiste antique. Ce sont les idées, même dans leur manifestation la plus défectueuse, s'il n'en reste point de meilleure, dont il faut à tout prix s'enrichir la mémoire, sans pour cela négliger de jeter un regard sur l'exécution.

(1) Si, au *Museo Etrusco*, la vue des têtes de terre cuite à la lèvre supérieure allongée et au menton d'une raideur particulière fait penser au type national de beaucoup d'Anglais, nous avouerons que cela nous est arrivé et à d'autres personnes aussi.

(2) Devant ce merveilleux meuble de toilette, qui était placé dans le tombeau d'une femme étrusque d'un rang élevé, on est porté à se rappeler le célèbre coffre de Kypselos dont la forme supposée, d'après la description de Pausanias, donne tant à penser.

En tête de notre énumération, nous plaçons, comme il est juste, le père des dieux et des hommes, en qui les Grecs ont certainement exprimé l'idéal de la puissance et de la majesté. De cette statue, dont la vue était pour les Grecs une condition de vie heureuse, du **Jupiter** (Zeus) Olympien de PHIDIAS, nous n'avons que des images misérables conservées par les médailles. A en juger d'après elles, l'œuvre de Phidias était plus calme, plus simple et plus solennelle que ces créations plus nouvelles et imposantes dans lesquelles on croyait autrefois posséder des réminiscences et des reproductions exactes de la statue d'Olympie : par exemple, le Jupiter colossal provenant de la maison Verospi (*Vatican* [A], à l'extrémité de la salle des Busles) qui trône, la poitrine nue, tenant le carreau (restauré) dans la main droite, au lieu de la Victoire, comme l'avait conçu Phidias, et le sceptre dans la main gauche. Le célèbre buste d'Otricoli (*Vatican* [B], *Sala rotonda*) nous présente plutôt une transformation de l'idéal de Jupiter, dans la seconde moitié du quatrième siècle av. J.-C., qu'une tête du dieu telle que Phidias l'avait sculptée. On reconnaît encore cet air « tranquille et doux », la tête majestueuse a une expression de clémence et de faveur divine avec un léger sourire. Il restait assez de la chevelure pour restaurer parfaitement ce qui manquait, y compris tout le derrière de la tête. Les traits ne sont pas réellement humains, les linéaments du visage qui sont calculés en vue de l'expression, apparaissent plutôt transformés et mis en relief en vertu de lois idéales. Ainsi en renforçant le milieu de l'os frontal ou la peau du front, on a eu l'intention d'indiquer la plus puissante volonté et en même temps la plus haute sagesse. Les yeux, admirablement faits, sont en même temps profonds et saillants, le nez (un peu restauré) forme avec le front un angle non pas rentrant, mais légèrement saillant, qui exprime l'impassibilité. (Cela semble un paradoxe, et je ne peux le développer ici; je me contente de faire remarquer le type grec opposé, tel que le nez relevé des Barbares et des Satyres, tandis que le front de Silène est encore saillant.) Les lèvres enfin, qui malheureusement ne sont pas entièrement antiques, réunissent la douceur et la majesté à un degré que n'atteint aucune bouche humaine. Dans cette tête, la chevelure et la barbe sont plus expressives que dans toute autre. En elles circule comme une force divine surabondante. Les boucles du front surtout sont, dans certaines figures divines, comme le symbole d'une flamme. Le Jupiter que nous décrivons ne serait plus Jupiter, s'il portait des cheveux courts ou unis, de même que certains types d'Apollon sans le *krobylos* (touffe de cheveux sur le front) ne seraient pas Apollon.

Les autres têtes de Jupiter restent bien au-dessous de cette œuvre. Il en est ainsi même de la belle tête conservée au *Musée de Naples* (salle 1) [C], où se trouve aussi, dans la salle de Jupiter, la demi-statue colossale du dieu traitée d'une manière un peu décorative, et provenant du temple

de Cumes. Le nez est mal restauré, la chevelure et la barbe sont puissamment développées et en grande partie antiques. On voit encore à la *Villa Albani* (portique du Café) [A] une belle tête dont on ne peut dire avec certitude si elle représente Jupiter ou Neptune; une autre, très grande, est à *Florence* aux *Uffizi* (salle de Niobé) [B]; enfin la *Galerie de Parme* [C] montre une tête romaine de beau style.

Parmi les frères de Jupiter, Hadès ou **Pluton**, le dieu des enfers, lui ressemble beaucoup dans son incarnation postérieure, mais encore grecque, de **Sérapis**, coiffé du *modius* (boisseau) (1). Un beau buste (dans la *Sala rotonda* du *Vatican*) [D] nous rappelle le type de Jupiter, mais avec un air sombre, austère, inflexible. Sous les boucles épaisses brillent les yeux au regard fixe et profondément enfoncés. Ce n'est pas la terreur, mais seulement l'ombre triste de l'éternelle nuit qui devait peser sur celui qui contemplait cette image. Sérapis devint encore par la suite un dieu de la médecine, et prit comme tel la place d'Esculape (Asklepios). Un buste médiocre, en basalte, se trouve dans la salle des Bustes. Celui de la *Villa Albani* [E], dans le Café, est meilleur sans comparaison. Un petit bronze soigneusement travaillé, aux *Uffizi* [F], salle 2 des Bronzes, dans la vitrine du coin à droite. La *Galerie de Parme* [F] en renferme un autre, d'un beau style et d'une expression douce et triste.

A une époque avancée, on identifia avec Sérapis, nous l'avons dit, le dieu de la médecine, **Esculape** (Asklepios), qui ressemble entièrement à Jupiter, sauf naturellement son attribut particulier, le sceptre où s'enroule un serpent, sur lequel il appuie l'épaule ou qu'il tient à la main. Les statues sont en général d'une facture médiocre, comme est celle en marbre noir, dans la grande salle du *Musée Capitolin* [G]. La meilleure peut-être est au *Musée de Naples*, salle 3 [H]. Le bel Esculape du *Braccio Nuovo*, au *Vatican* [I], a les traits fins et réfléchis d'un médecin célèbre, peut-être d'un médecin attaché à la personne d'Auguste. — Des deux statues du dieu que renferme le second corridor des *Uffizi* à *Florence* [J], l'une ressemble à la statue de Naples, l'autre est manifestement le portrait d'un Grec; la hauteur des épaules l'indique déjà, et l'attitude particulière confirme cette supposition. Les autres parties sont une œuvre de restauration. Dans l'Esculape du *Palais Pitti* (vestibule intérieur, en haut de l'escalier principal) [K], on reconnaîtrait plutôt un philosophe grec; le buste est nu, le coude gauche repose sur la cuisse, la main gauche, qui tient un rouleau, touche la barbe, la

(1) Pour la représentation de Pluton même, voir, par exemple, une grossière statue de la *Villa Borghese* (salle du Faune) [L].

droite est appuyée sur la hanche saillante ; le regard se dirige en avant et exprime la méditation. Le travail est simple et encore très habile.

Celui qui veut se convaincre davantage comment l'art grec savait exprimer la parenté idéale, tout en observant les différences de types, n'a qu'à comparer la tête de **Neptune** (Poseidon) (*Vatican, Musée Chiaramonti*) [A] avec le Jupiter d'Otricoli. Les traits originaires sont les mêmes chez les deux frères, mais l'expression du dieu de la mer est inquiète, d'une sévérité qui touche à la colère ; la chevelure est emmêlée et humide. Il y a une statue en pied, mais très insignifiante comme travail, au *Vatican, Galleria delle Statue* [B], une autre, restaurée à faux, au *Palazzo Altemps* [C], une troisième, intéressante, au *Musée de Latran* [D] ; avec une teinte de mélancolie le souverain de la mer regarde paisiblement devant lui ; son torse puissant est penché sur le genou, sa main gauche tient le trident.

Les autres **dieux des grandes eaux**, dont on excepte les tritons et les divinités des sources, sont aussi en grande partie de la race de Jupiter et lui ressemblent, mais avec un caractère de dépendance et une expression satisfaite, ou triste, ou hideuse. Ils ont la chevelure puissante du roi des dieux, mais elle ne flotte pas, elle est emmêlée ou retombe humide ; ils ont son front saillant au milieu, mais plus bas, sa barbe, mais sans boucles, mouillée et souvent parsemée d'écailles ou même de petits poissons ; ses lèvres nobles, mais avec une expression bornée. Leurs formes, quand ils sont représentés autrement qu'en bustes ou en masques, sont très puissantes et larges, et se développent, dans leur position couchée et tant soit peu appuyée, avec une majesté remarquable.

La plus belle de ces figures est le *Nil* (au *Vatican, Braccio Nuovo*) [E] ; elle date probablement de l'époque d'Auguste, qui, on le sait, réduisit le premier l'Égypte sous sa domination ; mais le motif remonte bien au temps des Ptolémées. Symbolique enviable des anciens, qui personnifiaient les seize coudées dont le Nil s'élève chaque année, par seize génies des plus gracieux ! Ils grimpent joyeusement sur le dieu et jouent avec le crocodile et l'ichneumon, l'un même sort sa tête de la corne d'abondance, leur espièglerie est comme une autre manière d'exprimer la calme sérénité du puissant dieu du Nil. Il faut aussi remarquer sur la base la représentation du courant.

L'excellente statue du *Tigre* au *Vatican* (*Sala a croce greca*) [F] offre un intérêt particulier de contraste à cause de la tête restaurée par Michel-Ange ou par un de ses élèves.

Dans la cour du *Musée Capitolin* est placé un dieu des eaux, le colosse habituellement nommé *Marforio* [G], c'est probablement une statue du Rhin exécutée sous Domitien. Il a les traits de Jupiter, mais avec une expression bornée ; il y a lieu de s'étonner que le corps et les jambes soient si courts pour un buste si puissant. — Les deux *dieux des eaux* qui ornent l'escalier du palais du Sénat au *Capitole* [H], et deux autres placés

dans le vestibule inférieur du *Musée de Naples* [A] sont des œuvres décoratives en partie bonnes, en partie passables.

Dans la tête de l'*Océan* [B] conservée à *Florence* (*Uffizi*, portique de Niobé) l'air sombre apparaît sérieusement accentué et annonce la tempête ; cet air se change en effroi, je pourrais même dire consternation, sur le masque colossal d'un *dieu des eaux* qu'on voit au *Vatican*, *Musée Chiaramonti* [C]. Une tête semblable est à la *Villa Albani* [D], chambres latérales à droite. Un désir douloureux est l'expression du *dieu marin* qu'on voit dans la *Sala rotonda* du *Vatican* [E], avec des raisins dans les cheveux, des dauphins dans la barbe, des écailles sur les sourcils et sur les joues. Cette statue est très probablement la personnification du golfe de Naples, on l'a découverte aux environs de Pouzzoles et de Baïes. Les deux têtes colossales (masques) de la *Villa Albani* [F], derrière le Café, ont une expression plus calme.

Un type qui forme avec Jupiter une antithèse remarquable est la représentation primitive de **Bacchus** (Dionysos) avec une barbe, conservée traditionnellement par l'art en style hiératique ou avec des formes approchantes. En face de Jupiter, le dieu de l'harmonie morale dans le monde, se place un roi, un dieu des joies de la nature, avec une expression de jouissance et de béatitude que nous ne rencontrons guère sans doute dans la vie réelle chez les hommes arrivés à l'âge mûr, mais qui cependant est, au fond, d'une entière vérité. Les formes larges, bien pleines, mais nullement lourdes, et la gaieté calme du visage, le regard serein, les boucles d'une symétrie caractéristique retenues d'une bandelette, la barbe bouclée aussi, tout cela se voit déjà dans les termes ou les bustes que les anciens ont dû élever par milliers dans leurs jardins et leurs maisons. Il y en a toute une collection dans le jardin et à d'autres endroits de la *Villa Albani* [G] ; — dans la salle 11 du *Musée de Latran* [H], — quatre au *Palais Giustiniani* à *Rome* [I], en bas, — plusieurs, dont quelques bustes de Mercure barbu, dans la *Galleria geografica* du *Vatican* [J]. Beaucoup de ces œuvres sont d'un travail grossier. On a pris à tort la statue de Bacchus (*Villa Albani* [K], à droite du palais, à l'extrémité de la galerie latérale) pour celle d'un prêtre du dieu ; on en voit une réplique dans la *Galerie Doria*, salle 1.

Nous retrouvons ce type, élevé à un idéal mystérieux, dans une célèbre statue du *Vatican* (*Sala della Biga*) dont le vêtement porte cette inscription : *Sardanapallos* [L]. Drapé dans une ample et magnifique robe, la main droite posée sur un sceptre (incomplètement restauré ; c'était plutôt un thyrse sur lequel le dieu s'appuyait), ce Bacchus d'âge viril contemple avec une intime et profonde volupté le monde qu'il a dominé. La tête et le buste d'un Bacchus barbu au *Musée de Naples* [M], salle 2, ont une grande ressemblance avec cette œuvre, mais sont bien plus médiocres. En tout cas, il faut remarquer encore les deux

beaux bustes de Bacchus : l'un au *Musée Chiaramonti* du *Vatican* [A] ; l'autre en airain, connu aussi sous le nom de *Plato* (voir plus bas), est conservé à *Naples* [B], salle des Bronzes.

Parmi les fils de Jupiter, sauf les dieux, le plus puissant est **Hercule** (Heraklès). Son visage a gardé quelque chose des traits de son père, surtout pour le front ; cette ressemblance est très frappante dans une tête d'*Hercule transfiguré* (*Vatican*, salle des Bustes [C]). D'ailleurs, ce qui prédomine, c'est la passion et une force à l'épreuve de tous les travaux. La passion est quelquefois exprimée par le nez aquilin. Hercule reçut du grand Lysippos, au temps d'Alexandre, son type idéal et consacré. Nous le connaissons avant tout par le torse universellement célèbre de l'Athénien Apollonios [D], fils de Nestor (à l'entrée du *Belvédère* au *Vatican*). Après l'hymne de Winckelmann, et les discussions fameuses sur la forme originaire de l'œuvre (1), je me contente de faire remarquer à l'observateur la légèreté peu commune et la souplesse du travail unies à l'expression d'une force et d'une masse colossales.

Si cette œuvre donne à entendre qu'Hercule est glorifié, uni avec Hébé, l'éternelle jeunesse, l'*Hercule Farnèse* [E], statue colossale de l'Athénien Glykon (au *Musée de Naples, Galleria lapidaria*), a une tout autre signification. Ici le héros est encore au temps de ses luttes et de ses voyages ; il se repose un instant, après avoir ravi les pommes des Hespérides. (Elles sont restaurées, ainsi que la main droite, mais avec habileté.) Dans la musculature vraiment puissante, la structure énorme des bras et des épaules surtout, on voit encore le dernier effort, et le repos est exprimé d'une manière d'autant plus frappante par la pose du bras gauche sur la massue et la saillie de la hanche droite, comme par l'inclinaison de la tête et la ligne exactement horizontale des épaules, tandis que la pose et la forme des jambes donnent au corps une légèreté de cerf. La tête est en grande partie restaurée, et le travail n'est pas comparable à celui du torse ; on doit le considérer comme une imitation généralement maniérée d'un original de l'école de Lysippe. Il nous reste de la tête une réplique bien plus noble et mieux proportionnée.

La statue colossale, en bronze doré [F], découverte en 1864 dans les fouilles du palais Righetti, près du théâtre de Pompée (*Vatican, Sala rotonda*), est de formes beaucoup plus simples et de conception bien plus sobre ; la tête, singulièrement petite, semble un peu écrasée.

Des œuvres sans nombre et généralement plus modernes représentent le héros et sa légende ; il se rencontre aussi fréquemment sous forme de statuette en bronze (*Uffizi*, 2e salle des Bronzes, vitrine 3 [G]). Dans la *Sala degli animali* du *Vatican* on voit quatre des travaux du héros

(1) On suppose qu'Hercule lève les yeux vers une Hébé qui aurait été à sa gauche ; récemment on a pensé que la statue était isolée (epitrapezios) et que le dieu tenait une massue et une coupe.

représentés en groupes de grandeur presque naturelle [A]; un groupe semblable se trouve dans la salle 8 du *Palais de Latran* [B]. A la *Villa Borghese*, une salle entière est consacrée à des ouvrages analogues [C]: on voit Hercule sous la figure d'un terme, Hercule enfant, Hercule esclave d'Omphale et portant des vêtements de femme. Au *Musée de Naples* (salle 4), le motif connu par les groupes moins nobles de Mars et de Vénus, est appliqué à Hercule et à la reine victorieuse du héros [D]; c'est une œuvre romaine, très gracieuse, qui laisse bien loin derrière elle les groupes dont nous parlons.

L'Hercule (?) qui, pour soulager Atlas, porte le globe du monde, au *Musée de Naples*, salle 3 [E], est une œuvre de mérite, mais restaurée en bien des parties. Le groupe d'Hercule et d'Antée, mentionné plus bas, représente le héros plus charnu que musculeux et s'éloigne de l'Hercule transfiguré plus encore que les autres statues (cour du *Palais Pitti* [F]). Nous voyons, au *Musée Chiaramonti*, Hercule représenté comme père avec son fils Téléphos sur le bras [G]; cette statue est l'une des meilleures images du héros.

Hercule adolescent et imberbe, la tête couronnée de pampres, tel est le sujet d'un magnifique buste souvent reproduit (*Vatican*, *Musée Chiaramonti* [H]).

Il y eut enfin une période de sculpture de genre qui nous montre le fils de Jupiter dans un état violent et purement physique; c'est le motif réservé aux statuettes en airain. Je veux parler de ce bronze charmant « l'Hercule ivre » du *Musée de Parme* [I]. Dans cette figure qui chancelle en arrière, heureusement conçue en toutes ses parties, on reconnaît toute la musculature de l'Hercule Farnèse, mais au service d'une force bien différente de celle qui accomplit les douze travaux. Cette figure a été trouvée à Velleia, cependant elle peut être d'origine grecque.

Il n'était que juste que *Castor* et *Pollux* aussi, nommés plus souvent « fils de Jupiter » (Dioscures), rappelassent les traits de leur père. C'est en fait ce que l'on remarque dans les deux colosses universellement célèbres qui s'élèvent sur la place du *Quirinal* à *Rome* [J]; le modelé du front, la disposition des boucles, le nez, les lèvres, sont visiblement empruntés au type de Jupiter, ce dont on peut se convaincre en regardant les moulages; seulement ces traits apparaissent transformés par une expression juvénile et héroïque. On sait que ces dompteurs de chevaux passaient autrefois pour des œuvres de Phidias et de Praxitèle; aujourd'hui on a des raisons convaincantes d'y voir l'imitation romaine d'un groupe qui n'est pas antérieur à Lysippos et qui offre bien des caprices dans l'exécution des détails : par exemple, dans la pose du cou. L'ensemble de ce travail unit avec un effet indescriptible la sveltesse et la force; le mouvement exprime à merveille quel travail

facile c'était pour les héros de maîtriser des chevaux qui se cabrent, les palefreniers tiraillent l'animal et ont besoin d'un appui, mais non les Dioscures. Les chevaux sont aussi plus petits relativement : c'est qu'en général l'art antique établissait les proportions d'après l'importance relative des figures plutôt qu'en raison de leurs rapports de grandeur matérielle. Autrefois les Dioscures étaient placés parallèlement, et avec raison, sans nul doute ; leur groupement actuel avec le bassin de la fontaine et l'obélisque orne peut-être mieux la place.

Les deux Dioscures de l'escalier du *Capitole* [A], œuvre d'une assez bonne époque, mais singulièrement restreinte (1), semblent faits uniquement pour mettre en pleine lumière la valeur des statues du Quirinal.

Junon (Hera), la sœur et l'épouse de Jupiter, devait être personnifiée d'une manière grandiose qui répondît à sa qualité de reine des dieux et la fît reconnaître. La beauté mûre d'une femme majestueuse n'a jamais été mieux représentée que dans ce type, qui a aussi une expression d'étonnante jeunesse. Les statues de Junon sont le plus souvent modernes, mais on y discerne le souvenir d'un modèle magnifique : par exemple, la statue colossale de la *Sala rotonda* au *Vatican* [B]. Un plus petit exemplaire est à la *Villa Borghese*, salle de Junon [C] ; la *Galleria delle Statue* au *Vatican* en possède un autre [D]. La statue du *Musée de Naples* [E], dont la tête est moderne (corrid. 3, Capolavori), est en revanche une reproduction de la superbe Junon de Vienne, anciennement à Ephèse et seulement analogue à l'idéal consacré. La fine tunique, qui se moule sur le corps comme une draperie humide, sert, avec une intention parfois trop marquée, à faire ressortir les contours du buste, mais d'ailleurs la douce majesté de la tête ornée d'un diadème, et l'attitude imposante avec laquelle le corps fait saillie à droite, laisse toujours nettement reconnaître la souveraine (2).

La Junon Lanuvina fut pour les sculpteurs romains un motif particulier. C'est une statue colossale qui se trouve également dans la *Sala rotonda* au *Vatican* [F]. Comme déesse protectrice des troupeaux, elle a la tête et le corps couverts d'une peau de bête ; l'épieu (restauré) à la main, elle s'avance comme pour défendre de vive force des bêtes attaquées. Sans doute, l'artiste a dû reproduire dans le style gréco-romain la statue d'un temple antique de Lanuvium ; mais les traits sont bien ceux de Junon. L'œuvre a été plus d'une fois restaurée.

Bien mieux que n'importe quelle statue, deux célèbres têtes colossales

(1) Probablement exécutée en vue d'un emplacement tout à fait déterminé. — Il serait très désirable qu'un sculpteur donnât une explication raisonnée de la loi de perspective qui est la base de telles anomalies. (*Comp.* p. 72, c.)

(2) Plusieurs statues regardées comme des images de Junon pourraient bien être en réalité des statues de Venus regina.

nous présentent ces traits divins. L'une, la Junon qu'on voit dans la grande salle de la *Villa Ludovisi* à *Rome* [A], fit autrefois à Gœthe l'impression « d'un chant d'Homère », et en effet il est rare que les proportions et la beauté grecques parlent à l'âme un langage si intelligible. L'autre tête, conservée au *Musée de Naples* (corridor 3) [B], fait revivre dans un beau style grec primitif un type plus ancien et plus sévère (1), à la pleine majesté duquel il manque la grâce, c'est l'œuvre d'un temps où l'art grec n'avait pas encore atteint à la grandeur et à l'harmonie parfaites. C'est encore la Junon homérique, impitoyable (2), tandis que celle de la Villa Ludovisi exprime une douceur royale. Une grâce divine réside essentiellement dans les lignes de la bouche et dans les parties des joues qui sont voisines, ainsi que dans les yeux, de grandeur moyenne, dont le dessin est très doux. Combien, au contraire, sont dures et prononcées les paupières de la Junon napolitaine! Le seul défaut est la restauration du bout du nez, qu'il faudrait tâcher de se dissimuler. La galerie supérieure du *Capitole* possède de belles têtes colossales [C]. Ce type noble dégénère et aboutit à une expression fine et rusée, ou simplement gracieuse, ou même coquette. Un grand nombre de bustes en font preuve. Nous mentionnons seulement ceux qui rappellent encore d'une manière sensible l'idéal premier.

A la *Villa Ludovisi*, dans la même salle dont nous avons déjà parlé, une grande Junon d'après un original grec, avec voile, diadème et tunique tissée [D]. Dans le vestibule, une Junon romaine de moindres dimensions [E], et surtout une tête colossale [F] de style primitif, très intéressante pour l'histoire de l'art, car elle offre un original datant des commencements de l'art grec. — Une belle tête romaine, d'expression douce, se voit au *Vatican*, *Braccio Nuovo*, n° 112; on l'appelle la Juno Pentini [G]. — Une autre tête dans la galerie supérieure du *Museo Capitolino* [H]. — Une Junon de mine galante [I] au *Musée de Naples* (salle 1). — Une des têtes de Junon les plus sévères, de l'époque romaine [J], aux *Uffizi* de *Florence* (salle d'Hermaphrodite). — Un très beau buste [K], peut-être grec, d'un travail superficiel, très gratté et horriblement défiguré par un nez moderne, se trouve au *Palais des Doges* à *Venise* (Sala de' Busti). Des palmettes et deux griffons ornent le diadème.

La Matrone par excellence entre les déesses, la Mère, dans le sens le plus large du mot, était autrefois **Cérès** (Demeter). L'art primitif lui donna en conséquence, avec la jeunesse, attribut de toutes les déesses, non pas, il est vrai, la dignité royale de Junon, mais cependant une

(1) On la regarde aujourd'hui, non sans conteste, comme une œuvre de Polyclète; les parties voisines des paupières inférieures sont quelque peu retouchées.

(2) Dont on reconnaît quelques traits adoucis dans la statue de la Villa Borghèse, mentionnée plus haut.

haute gravité, des formes puissantes, une draperie qui couvre tout le corps, même parfois le voile. C'est ainsi que nous la montre la statue grandiose [A] du *Vatican* (*Sala rotonda*), dont les attributs sont restaurés, et qu'on regarde, à tort peut-être, comme une Cérès. Son attitude est celle d'un grand nombre de statues primitives : l'un des pieds, qui soutient le corps, avance d'une manière accentuée; l'autre paraît suivre comme si la déesse marchait. Dans la grande salle du *Museo Capitolino*, une statue mérite l'attention [B]. C'est une bonne copie d'un original de l'école de Phidias. Le visage a une expression de bienveillance maternelle.

Un type postérieur de la déesse nous montre non plus une matrone, mais bien une svelte jeune femme d'un charme très doux. Seuls les épis qu'elle tient la font reconnaître. Telle est la statue [C] de la *Villa Borghese* (salle de Junon). Le sculpteur paraît avoir trouvé ici sans recherches et sans peine le plus bel arrangement possible des draperies, qui laissent deviner les formes les plus nobles, et la beauté calme et pensive d'une tête qui tient de Vénus et des Muses.

Au *Vatican* (*Galleria delle Statue*), une belle figure drapée [D], qu'une restauration a changée en Flore, rappelle cette statue, mais ne l'égale pas. En revanche, la statue restaurée comme Hygie, au *Palais des Doges* à *Venise*, serait plutôt une Cérès du type ancien [E].

Parmi les figures opulentes, puissantes, maternelles, il faut compter **Isis**, qui dès l'époque grecque avait passé du cercle des dieux égyptiens dans l'art classique. La superbe tête colossale [F] de la *Villa Borghese* (salle principale) est presque aussi majestueuse que Junon; une ravissante petite tête [G] conservée au *Vatican* (salle des Bustes) a plutôt les traits d'une jeune fille, elle porte sur le front une boucle de cheveux au lieu du lotos. Les statues en pied sont regardées tantôt comme la déesse elle-même, tantôt comme une simple prêtresse, doute qui reste insoluble, car en général les prêtres et les prêtresses revêtaient pour les sacrifices solennels le costume de leur divinité. La déesse ou la prêtresse sont à cet égard faciles à reconnaître à cause du sistre (quand il n'est pas restauré) : c'est un instrument bruyant en airain, pyriforme, traversé par quelques fils ou petites tiges de métal; le vêtement frangé, noué sur la poitrine, les fait aussi reconnaître. Une statue plus moderne [H], mais encore très belle, est au *Museo Capitolino* (salle du Gladiateur mourant); deux autres [I], moins importantes, au *Musée de Naples* (salle 3).

De **Mars** (Arès), dieu des combats, que l'art romain avait encore à célébrer comme père de Romulus, on ne possède, — ce qui est étonnant, — aucune statue authentique d'un bon travail. Au *Musée du Capitole*, dans la galerie du bas, se dresse une statue colossale [J] avec une armure et un casque magnifiques, dont le costume pompeux marque l'ori-

gine romaine. On prenait autrefois cette statue pour un Pyrrhus. Dans la grande salle du même musée, la statue nue, d'une bonne facture, qui représente un homme dans la force de l'âge, casqué, presque un athlète, est sans contredit un Mars [A], mais avec la figure d'Adrien. Le groupe de Mars et de Vénus [B], qu'on voit souvent, ici par exemple, est en général d'un travail plus moderne, fortement restauré, et les têtes sont également des portraits. — Même la magnifique statue de la *Villa Ludovisi* est pour bien des personnes un Achille [C]; on serait cependant fondé à la regarder comme un dieu de la guerre calmé et au repos; l'épée à la main, le bouclier au bras droit, il est assis sur un rocher, le pied gauche appuyé sur un casque; devant lui se tient un Amour. Il ressemble à Mercure, mais les traits sont plus virils, plus sévères, plus durs, surtout dans le bas du visage. L'attitude est d'une aisance merveilleuse et offre de tous côtés les plus belles lignes. Son analogie avec l'Apoxyomenos (voir plus bas) porte à le considérer comme un original de Lysippos (Statue au *Palais de Latran*, salle 4 [D]). — Dans le voisinage, la statue également nue d'un héros assis par terre; sujet d'une comparaison instructive entre le caractère héroïque et le caractère divin de Mars.

Armé de pied en cap, courant et levant le bras pour frapper, tel est Mars dans la plupart des figures d'airain où le représente l'art étrusque. (*Museo Etrusco* du *Vatican* : le célèbre Mars de Todi [E], debout et calme, œuvre sans âme, mais excellente pour la facture, de l'art gréco-italique le plus ancien; — *Uffizi* de *Florence*, deuxième salle des Bronzes, deuxième vitrine : plusieurs petites figures de ce style; et aussi un Mars de très petites dimensions [F], mutilé, mais dont le type est beau.)

La mythologie antique offre souvent à l'art pour une seule et même divinité plusieurs faces, différents traits caractéristiques, qui furent représentés à mesure que les différentes périodes grecques et aussi les mythes locaux avaient aidé à concevoir telle ou telle figure divine. Mais il arrive enfin que l'art s'empare décidément d'une de ces formes et oublie les autres ou ne les indique plus que très légèrement, comme des réminiscences.

Mercure (Hermès) en fournit plus d'une preuve. C'est à l'origine une divinité souterraine, le dieu de la réussite et de la prospérité; il devint plus tard le dieu du gain et du commerce, le messager des dieux, voyageant de l'Olympe jusqu'aux enfers, où il conduit aussi les âmes des hommes. Il n'est guère de divinité qui soit plus souvent figurée; sur toutes les voies on rencontrait une gaine surmontée d'une tête barbue, si bien qu'on appelait « Hermès » tous les monuments de ce genre, quelle que fût la divinité qu'ils représentaient. Comme dieu du succès, Mercure était aussi le protecteur des gymnases. On fit donc plus tard, du rapide et alerte messager des dieux, un type d'adolescent de la palestre, vêtu du manteau court (chlamyde), et l'art s'en tint à cette figure. Pour

rappeler son rôle de messager, on lui laissait parfois les ailes aux talons et à la tête ainsi que le pétase; il tenait parfois aussi le caducée, souvenir de sa fonction de héraut; et dans la main gauche, une bourse, souvenir de sa qualité de dieu des marchands; — d'ailleurs, même sans ces attributs, il est et reste Mercure et justement dans les meilleures images que nous possédons.

Au premier rang, bien avant tous les autres, il faut placer le Mercure du *Vatican* (*Belvédère*), le même qu'on appelait autrefois, si étrangement, « l'Antinoüs du Vatican [A] ». C'est un modèle éternellement jeune de formes ennoblies par la gymnastique, comme l'expriment clairement la poitrine large et puissante, les membres forts et cependant finement attachés, l'attitude aisée et calme. Mais il règne dans cette figure un air vraiment divin qui l'élève bien au-dessus de cette expression particulière. Elle a, si je puis dire, une existence plus haute, plus dégagée du temps, que toutes les figures d'athlètes, dans lesquelles semblent exprimés l'effet de la dernière lutte et l'attente des efforts prochains. Et quelle merveilleuse tête! ce n'est pas seulement le Mercure bienveillant, doux et fin, mais vraiment la divinité « chère aux dieux olympiens et infernaux », le médiateur entre les deux mondes. Aussi ce jeune visage a une ombre de tristesse, comme il convient à ce guide immortel des morts, qui voit s'évanouir tant de vies. Cette mélancolie douce et juvénile, qui est énigmatique et mélangée dans l'Antinoüs, apparaît ici dans toute sa pureté. La statue est polie à l'extrême. Il serait désirable qu'à l'avenir on n'y touchât plus. Une reproduction bien moindre [B], conservée autrefois dans la grande salle du palais Farnèse, est aujourd'hui au *British Museum;* Athènes en possède une autre.

Il y a encore dans les galeries romaines plus d'un Mercure digne d'être admiré, mais aucun n'approche de celui du Belvédère. Qu'on le compare soit au Mercure [C] qui porte l'inscription « Ingenui » (*Vatican, Galleria delle Statue*), soit au Mercure [D] du *Braccio Nuovo* (avec une tête antique empruntée à une autre statue), tous deux d'un bon style romain. Au *Braccio Nuovo* se dressent aussi vers le fond deux termes drapés dont les têtes ont les traits de Mercure [E]. — La grande salle du *Musée Capitolin* renferme une statue qui semble être un Mercure. C'est un jeune homme penché en avant [F] qui (dans la restauration actuelle) élève l'index de la main droite, comme s'il écoutait, et pose le pied gauche sur un fragment de rocher. C'est une œuvre imposante et pleine de vie. — Un Mercure, d'après un original grec, au moins avec une nuance de cette belle tristesse dont nous parlions, se trouve dans la salle principale de la *Villa Ludovisi* [G].

Le *Musée de Naples* (salle 3 des Bronzes) nous montre une tête de Mercure (?) dont la beauté pleine de sentiment rappelle le dieu du Vatican [H]. C'est ce musée qui possède l'incomparable statue assise que l'on nomme à tort Mercure pêchant à l'hameçon [I]. Il est assis depuis

longtemps déjà, aussi est-il un peu affaissé ; mais son regard dit qu'il guette encore, et son attitude aisée, de même que la structure de ses membres, laisse deviner avec quelle souplesse il se relèvera d'un saut. L'art ne créera plus une figure de jeune homme assise et non drapée sans s'inspirer de cette statue d'airain, au moins par un regard. Le type est de l'époque des Diadoches, et, abstraction faite des formes, il intéresse par le caractère réaliste de la tête, dans laquelle l'expression noble et fine fait place à la ruse.

Aux *Uffizi* à *Florence* (corridor 1), une excellente statue, bien conservée, de Mercure, à qui les ailes poussent directement au-dessus de la cheville [A]. Bien plus important est le Mercure assis [B], malheureusement soumis à de grandes restaurations qui l'ont changé en Apollon. Il est placé dans le second corridor. Le dieu, dans l'idée du sculpteur, était très jeune ; mais il fut exécuté dans des proportions plus grandes, en sorte que, une fois mutilé, il n'était pas facilement reconnaissable, car son futur développement gymnastique est à peine indiqué. Un regard jeté sur un Apollon jeune aussi, tel que l'Apollon Sauroctone, montre bien la différence essentielle entre les deux figures ; les formes d'Apollon expriment l'être le plus subtil, tandis que la vigueur et la souplesse sont les principaux caractères de Mercure, même au repos, comme ici, dans cette statue de Florence, qui est une belle œuvre romaine. Dans le voisinage, une figure semblable, mais bien plus médiocre, a le vrai type de Mercure [C] ; la lyre, dont il était l'inventeur, est ici antique. — Mercure est représenté encore plus enfant [D] et presque avec fantaisie dans une statue de la salle des Inscriptions, même musée ; c'est encore une œuvre romaine. Le dieu est debout, appuyé sur un tronc d'arbre ; primitivement il tenait, dans la main droite, un objet vers lequel se porte son regard. — Un buste de Mercure adolescent [E], provenant d'Ostie, est au *Palais de Latran*, dernière salle. Plusieurs musées possèdent de belles têtes de Mercure, aux cheveux non bouclés, à l'ovale noble, au visage expressif et fin, qu'on regarde aussi comme têtes d'athlètes. — Il n'est pas facile de décider si le torse en basalte [F], d'un bon style romain, qu'on voit dans la salle d'Hermaphrodite, aux *Uffizi*, représentait un Mercure ou un satyre.

Comme protecteur des gymnases, Mercure a pour famille tous les **athlètes** que l'art grec a conçus. Qu'on ne s'attende pas à leur trouver des ressemblances avec les esclaves romains qu'on dressait au métier de gladiateur. Le jeune Grec s'exerçait volontairement dans tous les genres de gymnastique, car, à ses yeux, le développement harmonieux de l'homme tout entier était le but de la vie. Ainsi le représentait l'art, avec des mouvements nobles ou une noble attitude, souple, mais non sautillant, avec des signes visibles du développement gymnastique ; tout le corps paraît exercé dans toutes ses parties et victorieux de la mollesse, sans

que sa riche musculature semble un artifice d'art. Une force intérieure paraît l'animer. La tête, généralement petite, avec des cheveux courts, se dresse libre et belle sur la nuque; l'expression est grave et douce et ressemble avec évidence à celle de Mercure.

Au *Braccio Nuovo* du *Vatican*, les figures d'athlètes exposées dans la demi-rotonde, œuvres de qualité moyenne, nous préparent à admirer l'athlète dépouillé de ses vêtements (Apoxyomenos), découvert en 1849 et placé à l'extrémité de la salle [A]. C'est la copie d'un bronze célèbre de Lysippos. Le mouvement des bras, si difficile à bien rendre, et la ligne du corps qui en résulte sont ici des merveilles de l'art. Cette statue est pour nous une pierre milliaire dans l'histoire de l'art; nous y reconnaissons les caractères évidents de la conception de Lysippos : arrangement réaliste de la chevelure, forme élancée du corps, petite tête.

Les discoboles offraient encore des sujets charmants, soit qu'on les représente penchés au moment où ils lancent le disque, soit debout et se préparant à le lancer; et toujours leur corps entier exprime au plus haut degré l'acte qu'ils accomplissent. Le *Vatican* en possède (*Sala della Biga*) des exemples très remarquables : un discobole debout, mesurant son but de l'œil et du geste [B] : on présume qu'il est d'invention attique; et un autre discobole, penché, d'après Myron [C]; un plus bel exemplaire de ce dernier est au *Palais Massimi* à *Rome* [D]. Une reproduction plus médiocre, singulièrement restaurée comme Endymion, se trouve aux *Uffizi* à *Florence*, deuxième corridor [E]; et une autre dans la longue salle du premier étage au *Museo Capitolino* [F]; la restauration en a fait un guerrier qui tombe et se défend. La statue était, comme l'Apoxyomenos, déjà célèbre dans l'antiquité, et admirée pour sa conception vivante et ses raccourcis d'un art achevé.

Mais les figures d'athlètes debout, au repos, sans aucun signe particulier d'activité, sont de beaucoup les plus nombreuses. Dans leur état de restauration souvent presque complète, et la valeur souvent médiocre de leur exécution (ce sont des figures décoratives), il est nécessaire de se rappeler que l'on n'a peut-être devant soi que des imitations d'après les belles statues d'athlètes élevées par centaines dans le bois d'Olympie. Il se peut, comme nous le verrons, que la statue dite Antinoüs du *Capitole* [G] soit un de ces athlètes debout et tranquille. Nommons encore d'autres œuvres de mérite : l'athlète avec un vase d'onguent, au *Vatican*, *Galleria delle Statue* [H]; un autre athlète jeune et svelte, d'après un original grec de valeur, se trouve au *Museo Capitolino*, dans la grande salle [I]; celui qui se ceint le front d'une bandelette (Diadumenos), reproduction d'un original célèbre, autrefois au palais Farnèse, est aujourd'hui au *British Museum* [J]. Les quatre athlètes qu'on voit dans le premier corridor des *Uffizi*, à *Florence* [K], en partie restaurés arbitrairement, n'ont jamais été beaucoup au-dessus d'un simple travail décoratif, mais peut-être ont-ils été exécutés d'après des originaux de

la grande époque ancienne, ce que semble indiquer le type large et puissant, et surtout la conformation de la tête et du cou. L'un d'eux ainsi que celui qui se trouve, reconstruit pièce à pièce, au *Braccio Nuovo* du *Vatican* (n° 126) [A], et un troisième exemplaire à *Naples* [B], rappellent un original célèbre, le *Doryphore* de Polykleitos. Une statue semblable est au *Palais Pitti* (vestibule intérieur, en haut de l'escalier principal) [C].

Le prétendu Alcibiade de la *Salla della Biga*, au *Vatican* [D], est la copie intéressante d'une statue d'athlète du cinquième siècle av. J.-C. Il a une très belle attitude de défense, et le visiteur espère qu'elle sera couronnée de succès, car dans toute cette figure règne non seulement la force physique, mais une grande résolution morale.

Aux bronzes du *Musée de Naples* (salle 3 des Bronzes) appartiennent, outre plusieurs belles têtes (comp. p. 80 H), les deux excellentes statues de jeunes gens qui font un pas en avant en inclinant le corps [E]. Dans des œuvres d'un travail si vivant, bien que si simple, le moindre trait a sa signification. Par un examen attentif du mouvement des doigts surtout, et de la pose du bras, on se convaincra qu'on n'a pas sous les yeux des coureurs ou des discoboles regardant le jet de leur disque, mais des lutteurs qui épient le moment de s'attaquer.

Un athlète de bronze très bien exécuté, appelé *Idolino* [F], copie d'un original du cinquième siècle av. J.-C., se dresse aux *Uffizi* (2e salle des Bronzes) sur un socle magnifique de la renaissance. La même salle renferme (vitrine 6) la statuette d'un lutteur en plein mouvement [G]; au coude droit, qui est levé, tient encore la main de son adversaire qui n'existe plus.

Ces œuvres, qui vraisemblablement proviennent presque toutes de l'époque romaine, nous font conclure au respect qu'on a toujours eu pour ces figures de bronze des athlètes qui luttaient dans les arènes grecques. La sculpture des époques suivantes doit avoir levé les yeux vers les statues des vainqueurs d'Olympie, comme vers une assemblée qui incarnait la force et la grâce.

Au chapitre des groupes, nous parlerons des deux lutteurs qu'on voit dans la Tribune des Uffizi à Florence.

On sait que les jeunes filles, au moins à Sparte et à Élis, prenaient part à certaines luttes, et il est à croire que la sculpture ne négligea pas les motifs plastiques que ces luttes mettaient au jour. Nous avons encore, au moins dans une bonne copie de l'époque ancienne, une jeune fille prête à la course (*Galleria de' Candelabri* au *Vatican* [H]); ce n'est rien moins qu'une Amazone; c'est une figure gracieuse dont l'expression virginale est excellente. Les cheveux coupés courts sur le front, ainsi que le vêtement court, étaient, au moins à Élis, le costume adopté pour la lutte. Le buste est aussi développé que l'exige la course; les jambes sont d'un modelé un peu saillant.

Il n'est rien de plus triste que la décadence finale des statues d'athlètes. La Rome impériale conçut, en effet, un tel enthousiasme pour les conducteurs de chars et les gladiateurs, que leurs vivants portraits avec leur nom devinrent à la mode. De ce genre sont déjà les figures en mosaïque enlevées aux thermes de Caracalla et qui se trouvent aujourd'hui dans une salle supérieure du *Palais de Latran* [A], ainsi que celles datant du quatrième siècle que l'on voit dans la salle principale de la *Villa Borghese* [B]. Des sarcophages même, un entre autres dans le premier corridor des *Uffizi* [C], portent des images de conducteurs de chars avec leur nom. La *Sala della Biga* au *Vatican* renferme une statue de conducteur de char [D], représenté en grandeur naturelle, à la tête duquel on a substitué une tête antique. Les anciens Grecs aussi avaient commencé par représenter tel ou tel athlète en particulier, mais ils avaient élevé ces figures à un niveau général de beauté, et bientôt elles ne furent plus pour eux que des motifs pour représenter de belles formes variées.

On ne peut s'étonner que parfois les statues de **guerriers** grecs ne soient pas faciles à distinguer des statues d'athlètes. Dans une des plus célèbres statues de l'antiquité, le Combattant, provenant du palais Borghèse (aujourd'hui au Louvre), on n'a pu de longtemps s'accorder à reconnaître soit un lutteur, soit un guerrier. La pose semble indiquer un guerrier, mais les formes sont celles d'un athlète entièrement développé; il n'est pour ainsi dire pas d'autre statue qui les accuse à ce point. (Il ne peut être question d'un gladiateur romain.)

Mais on reconnaît sans nul doute des guerriers dans un certain nombre de statues, soit isolées, soit appartenant à l'origine à un groupe de combattants. Dans les premières, nous comptons ce beau guerrier [E] de la *Villa Ludovisi* (salle principale) assis à terre pour se reposer ou pour veiller, œuvre d'un excellent travail que nous avons mentionnée tout à l'heure en parlant de Mars. Parmi les statues de marbre du *Musée de Naples* [F], les deux qui se font face (corridor 3), et qui sont malheureusement retouchées, comme bien d'autres pièces de la vieille collection Farnèse, sont, ainsi que les recherches de Friederichs l'ont démontré, des copies des statues élevées à la montée de l'acropole d'Athènes, en l'honneur des tyrannicides Harmodius et Aristogiton. Des médailles et un relief nous représentent leur groupement primitif : le plus jeune lève le bras pour frapper; le plus âgé, debout à son côté, étend son manteau pour le couvrir. La tête de l'un, la seule qui soit restée intacte, rappelle encore directement, avec ses boucles symétriques et son menton accusé, le type des sculptures d'Égine. D'autres figures (salle de Flore) sont peut-être de belles conceptions isolées d'un artiste grec, tirées d'une de ces scènes de combat qui avait pour but de représenter une action très importante, resserrée et concentrée pour ainsi dire dans un petit nom-

bre de personnages. — Le troisième corridor renferme encore plusieurs statues de guerriers, dont quelques-unes d'une valeur secondaire ; la plus grande partie est moderne (voir plus bas, BARBARES). — Dans la *Galleria lapidaria* se trouve aussi une des rares statues dont le sujet est emprunté au cycle troyen, statue colossale, déjà restaurée dans l'antiquité (?) et dont la tête est un portrait : c'est un guerrier presque nu portant un enfant mort qu'il tient par le pied et laisse pendre sur son épaule [A] ; il semble se hâter pour sortir de la mêlée ; c'est peut-être Hector qui enlève à Achille le corps de Troïlos. Ici, les formes ne sont plus athlétiques, mais héroïques à un degré élevé, autant que la nature antique se laisse reconnaître dans cette œuvre ; le mouvement et le motif des deux corps indiquent un original excellent. — Un autre groupe souvent répété doit avoir été plus célèbre encore : c'est Ajax (selon d'autres, Ménélas) portant le cadavre de Patrocle : nous en parlerons à l'occasion des groupes.

Peut-être l'excellente statue de héros qui est à la *Villa Albani* (portique du Café) a-t-elle représenté Achille [B] ; la tête a été changée, et le reste est une très bonne copie du Doryphore de Polyclète à laquelle on a ajouté un baudrier (comp. p. 83 B.) — Une merveilleuse tête d'*Achille* [C], œuvre d'un artiste grec, se trouve au *Campo Santo* de *Pise* (n° 78).

Nous n'avons aucun Ulysse authentique, sauf la petite statue du *Musée Chiaramonti* (*Vatican*), qui le représente au moment où il tend la coupe au Cyclope [D] Cette figure exprime la force et même la dureté, dans les traits on lit l'énergie et la patience à toute épreuve, plutôt que l'astuce. La collection des antiques du *Palais des Doges* à *Venise* [E] nous offre encore une statuette (n° 112).

Aux guerriers font suite les **chasseurs,** et tout d'abord leur type, *Méléagre*. La célèbre statue [F] du *Vatican* (*Belvédère*), excellente copie d'un original grec de l'école de Lysippe, bien que n'étant pas également animée dans toutes ses parties, nous présente ce type arrivé à son développement parfait, ressemblant beaucoup à Mercure, même par la tournure et les traits de son jeune visage, et cependant avec une autre nature que le dieu. La chasse exige et forme des qualités corporelles tout autres et plus spéciales que les formes athlétiques ; elle ne demande que la sveltesse et la rapidité ; une musculature formée pour tous les exercices serait superflue. Autant cette figure a de beauté et d'aisance, autant le motif sur lequel s'appuie son bras gauche est lourd et peu clair (une tête de sanglier et un tronc). Il est certain que l'artiste avait sous les yeux un original en bronze, et a dû se tirer d'affaire avec le marbre comme il a pu. Une petite reproduction de ce Méléagre [G] est au *Musée de Naples* (salle 4). Une statue de grandeur naturelle, très retouchée, est exposée dans la salle principale de la *Villa Borghese* [H].

Bien éloignée de cette conception, et instructive par le contraste, est la statue d'un chasseur dans la grande salle du *Museo Capitolino* [A]. Il ne s'agit pas ici d'un héros mythique, mais seulement d'un chasseur romain particulièrement adroit et heureux, reproduit avec une vérité frappante par la main d'un bon artiste, sans doute au temps d'Adrien. « Polytimus l'affranchi », nom qu'on lit sur la base, s'applique-t-il au chasseur, au sculpteur ou au propriétaire de la statue? c'est ce que nous ne pouvons décider.

A *Parme*, on voit le torse d'un chasseur ou d'un guerrier d'un bon travail [B].

Si chaque divinité est l'expression idéale d'un trait de la nature, la **Minerve** grecque (Pallas Athênê) est l'une des incarnations les plus élevées de ce genre. La vierge qui combat les puissances infernales, et porte sur la poitrine la tête de la Gorgone vaincue, était déjà dans Homère et Hésiode la protectrice de toute activité sage et énergique, la gardienne, le bon génie du Grec parfait, tel que nous pourrions nommer le patient Ulysse. Elle est l'intelligence de Jupiter et née de son front. Ni le Péloponnèse ni l'Ionie n'auraient su en représenter la majesté; protectrice d'Athènes, elle en reçut le type de la main des plus grands artistes de cette ville, surtout de Phidias. Par ses traits, Athénè même semble nous parler et se faire comprendre de nous. L'art antique fit ressortir en elle le caractère guerrier : animée, impétueuse même, la vierge austère s'élance en armes avec des formes et des mouvements presque virils. Telle est l'antique statue, que nous avons mentionnée, de la *Villa Albani*, salle des reliefs [C]. La copie relativement moderne d'une statue d'expression plus calme, exécutée pour un temple et qui se dresse aujourd'hui dans la salle principale de la *Villa Ludovisi* [D], est intéressante à cause du nom de l'artiste, Antiochos d'Athènes, et aussi comme reproduction de la statue d'ivoire et d'or que Phidias avait exécutée pour le Parthénon. — Même assise, au repos, Minerve est toujours en armes.

Une statue du *Musée de Naples* (corridor 3) nous montre un type analogue dans lequel règne toujours l'expression guerrière et dominatrice [E]. La tête, puissante, ressemblant presque à celle de Junon, porte un casque dont les riches ornements sculptés très en relief, ainsi que les détails de l'égide, ajoutent à toute la statue un air de variété. Il faut comparer avec cette statue l'œuvre de même conception qui est dans la salle principale de la *Villa Albani* [F], et qui, bien que d'un style grec excellent, n'est pas assez calme ni assez dégagée; le visage, surtout de profil, a encore quelques traits de style primitif; la statue n'est pas assez haute, et le casque, en forme de tête de lion, s'applique sur la tête comme un bonnet. Un beau petit bronze des *Uffizi* (deuxième salle des Bronzes, première vitrine) est d'une conception analogue [G].

Minerve apparaît bien caractérisée comme vierge guerrière dans une statue des *Uffizi* (corridor de communication) dont l'idée est belle, mais l'exécution médiocre [A]. Le vêtement, très bien jeté, retenu à la hanche par la main droite, ne descend que jusqu'au mollet. La tête, qui est bien à elle, qui est antique du moins, regarde au ciel, depuis que le fragment du cou a été replacé, d'un air un peu sentimental. Il en existe plusieurs reproductions, notamment au Casino de la *Villa Rospigliosi* à *Rome* [B].

Toute la majesté de la déesse apparaît pour la première fois dans ce type conservé par deux statues qui ont un seul et même original : la Minerve Giustiniani au *Braccio Nuovo* du *Vatican* [C], et la Minerve de Velletri (1) dans la galerie supérieure du *Musée Capitolin* [D]. La déesse est debout, tranquille, dans un long vêtement et un péplum simplement drapé; comme armes, elle ne porte, dans ces deux statues, que la lance et le casque élevé et tout uni. Son visage long et ovale, au regard et à la bouche sévères, a dans sa beauté un air altier et étranger à toute tendresse. La pureté indicible des traits ne produit cependant pas une impression de froideur, parce qu'une puissance divine y règne et appelle la confiance. C'est justement l'entière simplicité de toute cette figure qui fait ressortir et dominer cette expression. Avons-nous ici devant les yeux un type de l'art tout à fait ancien ou de l'art un peu postérieur? Cette question peut rester en suspens; en tout cas, on admirera l'artiste qui le premier a conçu de cette manière la nature de Pallas Athénè. La Pallas de Velletri est d'un travail inégal, et malheureusement on a poli fortement la Pallas Giustiniani. Une figure semblable, d'un bon travail romain, avec tête moderne, se voit au *Palais Pitti* à *Florence* [E], dans le vestibule intérieur, en haut de l'escalier principal. Le torse d'une réduction de la Pallas Giustiniani a été découvert au théâtre de Bacchus à Athènes.

Un certain nombre de bustes isolés de la déesse conservent dans l'ensemble ce type tranquille adopté plus tard. Au *Braccio Nuovo* du *Vatican* est placé dans le haut un très beau buste [F] qu'on ne reconnaîtra peut-être pas du premier coup d'œil pour une œuvre moderne. Mais, par le fait, c'est une tête ajoutée à un fragment antique. — Au *Musée Chiaramonti*, on voit un buste colossal [G] avec des yeux enchâssés et des cils en métal; c'est un travail insignifiant, une œuvre décorative romaine. Au même musée, une petite tête d'un bon style [H]. Dans les salles des bustes, un grand buste qui est excellent [I]. Au *Musée de Naples* (salle 2), deux bustes bien exécutés [J].

La Minerve guerrière et armée a directement inspiré le type de la déesse Roma, si toutefois nous voulons revendiquer comme telle la statue

(1) Il y a au Louvre une autre Minerve de Velletri; c'est une statue colossale qui lève le bras droit.

qui s'élève, isolée, au-dessus de la fontaine du *Capitole* [A]. — En revanche, le relief de l'escalier de la *Villa Albani* est bien authentique [B]. — Roma, avec une svelte stature d'Amazone, un vêtement court qui descend aux genoux, le casque en tête, trône sur des trophées. L'exécution n'est pas précisément spiritualisée, mais le caractère de la déesse victorieuse, toujours en armes, toujours prête à s'élancer en avant, est heureusement rendu. — La colossale statue assise [C] qu'on voit dans le jardin de la *Villa Médicis* doit également être une Roma. A cette occasion nous citerons encore quelques personnifications de lieux; des provinces aussi ont été parfois incarnées dans des figures sur des monuments élevés en l'honneur d'une victoire. Des œuvres les plus importantes de ce genre, on n'a conservé qu'un certain nombre de figures de haut relief : une dans le bas du *Museo Capitolino* [D], une dans la cour du *Palais des Conservateurs,* plusieurs au *Musée de Naples* [E], salle 7. Ce sont des décorations romaines sans vie. Sur un célèbre autel, provenant de Pouzzoles (*Musée de Naples*, salle de Tiberius), quatorze villes d'Asie sont représentées par des figures allégoriques de femmes [F]. On comprend que l'art a dû, en ce cas, avoir recours aux attributs; ajoutons que le marbre est dégradé par le temps. Les villes étrusques Vetulonia, Vulcie, Tarquinies, sont représentées sur un relief du *Palais de Latran* [G]. — Tout cela mérite à peine l'attention à côté d'une merveilleuse petite figure du *Vatican* (*Galleria de' Candelabri*) qui personnifie Tychée, déesse protectrice d'Antioche [H] Elle est assise, entièrement vêtue, sur un rocher qui soutient son bras, et elle croise les pieds. Au-dessous d'elle, le torse nu du dieu du fleuve l'Oronte. C'est l'imitation d'une œuvre exécutée du temps des successeurs d'Alexandre; elle est d'Eutychidès de Sicyone, un élève de Lysippe. Ici, enfin, c'est avant tout une belle figure vivante qu'on a représentée, et les symboles géographiques ne sont que l'accessoire. A Antioche, où s'élevait l'original, chacun savait bien de quelle déesse c'était l'image. Deux petites copies de bronze [I], d'une authenticité douteuse, sont aux *Uffizi* (2e salle des Bronzes, 4e vitrine).

Les **Amazones** ont une parenté bien accusée avec Pallas Athénè; quant à leur type, dans l'incarnation la plus haute, peut-être même définitive, il est l'œuvre du même grand sculpteur qui a réalisé l'idéal de la déesse d'Athènes, Phidias. La magnifique pensée d'exprimer la force virile dans un corps de femme appartient tout à fait à l'époque du grand art, de même que l'art dégénérant en grâce et en coquetterie est caractérisé par la création d'Hermaphrodite, qui par l'attrait sensuel des deux sexes réunis avait la prétention de réaliser un idéal supérieur. — La légende de ce peuple de guerrières asiatiques et de ses combats avec les héros grecs fut seulement l'occasion d'un haut problème artistique que Polyclète, Phidias, Krésilas et autres résolurent chacun à sa manière.

Comme dans Pallas, l'ovale austère du visage se refuse à toute expression séduisante; cependant les formes, malgré toute la force qu'elles révèlent, n'excluent jamais la délicatesse féminine. Le vêtement léger et relevé couvre seulement une partie de la poitrine et les hanches jusqu'aux genoux, et il flotte sur le corps en laissant bien voir chaque détail du mouvement. Cela était essentiel, car la nature héroïque ne pouvait être représentée dans la femme, en gardant sa beauté, que par une vigueur énergique et une ardeur d'activité. — On distingue aujourd'hui trois types d'Amazones, dont chacun a souvent été reproduit : 1° l'Amazone blessée, dont l'exemplaire principal est dans la grande salle du *Museo Capitolino* [A] (il porte le nom de Sosiclès, mais on peut se demander si ce nom désigne l'artiste); on le rattache à un original de Phidias; 2° l'Amazone fatiguée, qui se repose le bras droit sur la tête; l'exemplaire principal, restauré arbitrairement, est au *Braccio Nuovo* [B]; on l'attribue avec vraisemblance à Polyclète; 3° l'Amazone qui s'appuie sur sa lance pour bondir en avant (?), type qu'on fait remonter à Strongylion; l'exemplaire principal, l'Amazone Mattei, est dans la *Galleria delle Statue* du *Vatican* [C]. Abstraction faite d'une statue du Capitole (salle du Gladiateur mourant), la statue de serpentin qu'on voit au *Musée de Turin* [D], et qu'une restauration fâcheuse a changée en Diane, semble être une reproduction de cette œuvre. Une intéressante petite copie en bronze de l'Amazone attribuée à Polyclète se trouve aux *Uffizi* (Bronzes, salle 2, vitrine 2; le bras est restauré) [E].

Dans la célèbre statuette du *Musée de Naples* (2e salle des bronzes) qui nous montre une Amazone casque en tête et combattant à cheval [F], le type est à peine reconnaissable.

Une Amazone d'une conception plus grande, qui semble se cramponner à son cheval qui la traîne, se trouve dans la cour du *Palais Borghese* [G].

La figure d'**Apollon**, telle que nous la connaissons par les statues de la belle époque et par leurs imitations, est le mélange de conceptions mythiques très diverses et de l'intention artistique bien arrêtée de faire une création idéale. Apollon est un dieu qui combat, qui anéantit les monstres et les hommes arrogants; il est en même temps le dieu de toute bénédiction et de toute harmonie dont le symbole et l'auxiliaire sont la musique et la poésie. Comme il participe à la plus haute sagesse, il a aussi entre tous le don de prophétie qu'il manifeste par des oracles. L'art achevé ne pouvant pas représenter isolément tous ces traits caractéristiques, créa, comme emblème commun de tout ordre et de toute félicité, une figure qui symbolisait la beauté idéale, qui rassemblait, peut-on dire, toutes les qualités de la beauté juvénile telle que les Grecs la comprenaient. La cithare, la lyre, l'arc et le carquois sont les seuls attributs du dieu; le véritable trait distinctif d'Apollon est une forme

idéale indépendante et parfaite en soi, et qui tient le milieu et la première place non seulement entre le gymnaste Mercure et Bacchus l'efféminé, mais entre toutes les figures de dieux. Il a des formes sveltes qui indiquent autant de force que l'action du moment en réclame; un ovale de tête encore allongé plus tard par un nœud épais de cheveux bouclés au-dessus du front; des traits d'une beauté et d'une pureté idéales.

Des statues qui existent en Italie, bien peu offrent à nos yeux cet idéal parfait; la plupart sont des œuvres romaines, purement décoratives. Cependant, parmi elles, se trouve l'Apollon [A] du *Vatican* (dans une salle spéciale du *Belvédère*). Conçu autrefois comme vainqueur du serpent Python ou des enfants de Niobé, même comme le dieu qui chasse les Erynnies, — selon l'explication à laquelle on se range, — il devait, quand sa flèche (?) avait frappé, s'éloigner avec un air d'orgueil et même un reste de courroux. La main droite étendue emphatiquement, dont on aimerait mieux faire abstraction, est cependant antique. Cette statue, qui est vraisemblablement la copie d'un bronze, comme le manteau semble l'indiquer, montre un souci du détail que l'on serait tenté d'attribuer plutôt à l'époque impériale, et qui, actuellement, ne nous semble plus si digne d'être proposée en exemple que du temps de Winckelmann. Mais ce qui reste digne d'une admiration immortelle, c'est la pensée de l'ensemble, la légèreté divine de la marche et de l'attitude, la pose de la tête qui, pour l'effet, est bien en arrière de l'épaule droite.

Dans une petite reproduction en bronze de cette statue, reproduction découverte en Grèce, et qui est aujourd'hui chez le comte Stroganoff à Saint-Pétersbourg, on a cru pouvoir terminer la main gauche, non par un arc, mais par une égide que le dieu élèverait pour effrayer ses ennemis; mais on a, avec raison, signalé les difficultés artistiques et techniques qui s'opposent à cette manière de compléter la main. On a songé à la défaite des Gaulois surprenant Delphes. Les modifications et l'exécution de l'œuvre du Belvédère sont de l'époque impériale. Une belle reproduction de la tête, d'après l'original peut-être, et qui se trouve à Bâle, est du temps des successeurs d'Alexandre.

Une statue de bronze du *Musée de Naples* (3e salle des Bronzes) nous montre Apollon dans l'ardeur du combat [B], bandant son arc (1). Il est ici bien plus jeune, élancé; c'est un adolescent, mais sa petite tête a la même expression de colère; le beau mouvement de sa course semble encore accéléré par le mouvement d'un pan de vêtement jeté derrière le dos et revenant sur les bras.

Le plus souvent Apollon est représenté au repos et adossé, le bras droit rejeté sur la tête et la main gauche tenant la cithare. Ce motif, qui a pour ainsi dire l'attrait d'une sculpture de genre, n'appartenait originairement, comme nous pouvons le penser, qu'à un Apollon tout à

(1) C'est ce qu'on présume, d'après le mouvement des mains, car l'arc a disparu.

fait juvénile, et c'est ainsi que la célèbre statue florentine (Tribune des *Uffizi*) appelée avec raison l'*Apollino* [A] nous représente le dieu sur la limite de l'enfance et de l'adolescence. Par malheur, on a dû, à cause des dégradations, revêtir dans les temps modernes cette œuvre d'un enduit qui couvre entièrement la surface primitive, mais la beauté originelle brille encore au travers. L'expression heureuse d'une âme légère se mêle dans cette figure à une gravité qui la distingue au premier coup d'œil des simples demi-dieux.

Les statues de grandeur naturelle, et même colossale, exécutées sur le même motif ne sont que des agrandissements d'une époque postérieure, et nullement heureux (1), quelle que soit leur transformation en une figure d'un âge viril et accompli. Il en est ainsi de cette figure colossale et demi nue dont on a fait un Apollon Pythien avec le serpent et le trépied, et qu'on voit dans la grande salle du *Museo Capitolino* [B]; telle est encore la grande statue analogue, en basalte [C], qui est exposée au *Musée de Naples* (salle 1); la grande statue qu'on voit dans la salle du Gladiateur mourant (*Museo Capitolino*) est entièrement nue [D]; — autrefois l'Apollon qui est à l'extrémité du premier corridor des *Uffizi* [E], sans doute œuvre du temps d'Adrien, et restauré avec un bras étendu, avait la même attitude; de même celui du *Palais des Doges* à *Venise* (corridor), statue romaine d'un style passable [F].

Il y a une figure d'Apollon juvénile, bien différente de l'Apollino et cependant d'une beauté infinie, que nous devons certainement au grand artiste qui a transformé le sublime en charme, à Praxitèle. C'est un Apollon, légèrement appuyé de la main gauche au tronc d'un arbre, qui épie un lézard en train d'y grimper. La main droite, si la restauration est exacte, tenait un javelot dont il a l'intention de frapper l'animal aussitôt qu'il sera arrivé assez haut, d'où le nom de *Sauroctone*, tueur de lézards. Les formes encore presque enfantines, tout à fait grêles, les traits d'une beauté presque féminine, l'attitude aisée et calme qui rappelle le Satyre *periboëtos* du même artiste, donnent à ce motif de genre un très grand charme. C'est bien ainsi qu'il fallait exprimer le *far niente* d'un jeune dieu. Le *Vatican* (*Galleria delle Statue*),

(1) C'est une des nombreuses preuves que les dimensions ne sont aucunement chose arbitraire. Plus un motif est imposant et symétrique, plus il comporte l'agrandissement et la réduction; plus l'attitude est passagère, comme il arrive dans la sculpture de genre, moins elle supporte les changements de dimension. Ainsi les figures qui n'ont pas toute leur croissance et qui tirent de la stature enfantine une partie de leur caractère, ne doivent pas être agrandies sensiblement, abstraction faite d'autres raisons qui pour être accessoires n'en sont pas moins importantes. Les copies de marbre agrandies, d'après de célèbres antiques, à la *Villa Reale* de *Naples* [G], sont instructives à cet égard. Quand des figures variées, de nature différente, et dans un espace qui n'est pas clos, doivent produire un effet symétrique, il faut bien faire violence aux proportions, mais l'œil devinera facilement le cas spécial où cela s'est fait. Le colossal *Hercule enfant* [H], qui est dans la grande salle du *Museo Capitolino*, est aussi de ce genre, sans parler des anges du baptistère de Saint-Pierre.

en possède un très bel exemplaire, fortement restauré [A]. Le petit bronze de la *Villa Albani* (salle d'Ésope) est plus médiocre sans comparaison [B]. Une statue analogue, mais avec lyre, trépied, etc. [C], restaurée en marbre de diverses couleurs, est aux *Uffizi* de *Florence* (2e corridor).

Près de ce motif célèbre, nous croyons pouvoir placer l'*Adonis* [D] du *Musée de Naples* (corridor 3). Abstraction faite des bras et des jambes, qui sont restaurées, il en reste un torse juvénile moins délicat que Bacchus, moins athlétique que Mercure; la chevelure est riche et bouclée, les traits ont une ressemblance étroite avec ceux d'Apollon. Un pressentiment nous dit que ce bel être, heureux de vivre, pourrait être mis au nombre des figures de Praxitèle, mais sa dénomination spéciale reste douteuse. Cette œuvre excellente pourrait bien être grecque (1). — L'Apollon qui est dans la salle des Muses de la *Villa Borghese* est une statue médiocre avec de nombreuses restaurations [E]; celui de la grande salle du *Palais Farnèse* a de très belles parties antiques [F]. Comme maître du chœur des Muses, le dieu a une figure et une attitude que l'on ne comprend pas entièrement si on ne les voit pas tous ensemble. (Voir plus bas.)

Parmi les statues isolées d'Apollon, et sans rapport avec aucun groupe, celui du *Palais Chigi* à *Rome* [G] vaut la peine d'être cité; il est plus voisin du type de la force que de celui de la beauté. Une reproduction se trouve dans le *Gabinetto delle Maschere* du *Vatican*, à gauche [H]. Un second Apollon, dans la grande salle du *Museo Capitolino* [I], est très ancien; c'est l'imitation d'une œuvre de style grec primitif. D'autres copies se trouvent au Musée britannique et à Athènes; cette dernière a été découverte dans les fouilles du théâtre. — Une tête d'Apollon [J], en bronze et antique, est exposée au *Musée de Naples* (salle 3 des Bronzes), où on la désigne à tort sous le nom de Mercure. — Un petit bronze florentin (*Uffizi*, salle 2 des Bronzes, vitrine 1) représente aussi Apollon en style primitif [K]; la main droite cherche au-dessus de l'épaule une flèche dans le carquois.

Une attitude de repos qui n'est pas encore entièrement expliquée nous est représentée par une figure d'Apollon debout, nu, les jambes croisées et semblant s'appuyer du bras gauche sur sa longue robe qui descend jusqu'à terre. Au bas du vêtement, on voit un cygne. Je connais cinq exemplaires de cette figure : au *Musée de Naples* [L], salle 1; — au *Museo Capitolino* [M], grande salle; aux *Uffizi* de *Florence* [N], corridors 1 et 2; le second travail est peut-être le meilleur; — grande salle du *Palazzo Vecchio* à *Florence* [O]. Il est vraisemblable que le copiste avait devant les yeux un original de bronze dont le support ne pouvait con-

(1) Il y a au *Musée de Parme* [P] un très beau petit bronze dont l'idée me rappelle cette statue; au même endroit on voit aussi un tout petit Apollon d'un bon travail.

venir au marbre. En tout cas, cet original devait être d'une grande valeur, comme le prouve déjà le grand nombre de reproductions et la grâce de l'attitude. Le second exemplaire florentin a une tête presque féminine et cependant authentique.

La sœur d'Apollon lui ressemble tant pour la figure que pour le caractère principal : elle lutte contre les animaux et les criminels, et dispense aussi la lumière. L'art de la belle époque ne faisait cependant pas d'elle, comme de son frère, un idéal multiple. Il était réservé à Vénus d'être « le charme des dieux et des hommes », tandis qu'en **Diane** (Artemis) dominaient surtout le mouvement et l'activité. Ses statues, très nombreuses, mais presque toutes restaurées en grande partie, offrent deux types sensiblement différents.

Le premier est celui d'une vierge mûre, aux formes riches et pleines, dont le galbe et les traits se rapprochent parfois de la Vénus victorieuse. La figure est bien d'une chasseresse, mais n'a rien d'une Amazone, et les traits sont doux. Telle nous la voyons, entièrement vêtue, dans la charmante statue du *Braccio Nuovo* au *Vatican* [A]. C'est Diane (Séléné) qui se glisse avec inquiétude et précaution vers Endymion dormant; le mouvement est le plus beau qu'on puisse imaginer. C'est une œuvre d'une invention remarquable, elle appartient à la seconde école attique. — La plupart des statues la représentent en simple tunique relevée au-dessus du genou; elle s'avance d'un pas alerte, accompagnée d'une biche ou d'un chien. Telle est la statue médiocre, mais caractéristique à cause de la tête, que nous voyons au *Musée de Naples* (salle 1) [B]. Parfois ses cheveux forment un nœud au-dessus du front (krobylos ?), comme nous le voyons dans les figures de chasseresses, et aussi dans celles d'Apollon combattant. Le bel effet de cette coiffure la fit adopter pour les statues de Vénus qui vinrent après celles de Cnide.

L'autre type de Diane, qui ressemble plus étroitement à celui d'Apollon, a dû se former dans telle œuvre où le frère et la sœur étaient représentés ou conçus ensemble, par exemple dans leur lutte commune contre les enfants de Niobé. C'est ainsi que l'Apollon du Belvédère a comme pendant parfait la Diane de Versailles (au Louvre); elle répond à son frère de telle sorte qu'on ne peut guère douter qu'ils n'aient formé un groupe. Outre des proportions très sveltes, la déesse a de commun avec lui l'expression de colère qui donne à cette petite tête de femme un air de dédain et de dureté un peu outrée. Son mouvement, qui n'est pas d'une impétuosité humaine, mais irrésistible, divin, montre qu'elle vole au combat ou à la chasse, tandis qu'Apollon disperse les ennemis. Parmi les collections italiennes, le *Musée de Naples* (salle 2 des Bronzes) renferme le torse d'une Diane [C] qui faisait pendant à l'Apollon courant qu'on voit au même endroit (p. 90 B), et qui rappelle aussi beaucoup la statue du Louvre.

Comme déesse de la lumière (Lucifera), comme Lune (Séléné), Diane apparaît généralement toute vêtue (1). Elle tient des flambeaux (le plus souvent restaurés); ses formes se rapprochent de l'un ou de l'autre des types que nous avons décrits. L'art s'efforça d'exprimer la rapidité et la légèreté de la course par un vêtement richement drapé et qui semble bruire en s'agitant. De deux originaux, certainement excellents, l'un représente la déesse dans une course rapide; dans l'autre, elle s'avance à petits pas et semble flotter; — il ne nous en reste que des imitations d'une valeur secondaire : des statues au *Museo Chiaramonti* [A] et au *Gabinetto delle Maschere* [B] du *Vatican*. La dernière a cette expression presque amère de la Diane de Versailles; sa riche chevelure n'est pas nouée sur le haut de la tête, mais flotte librement en arrière. — Le Café de la *Villa Albani* possède une Diane [C] qui est véritablement planante; elle repose sur un tronc rejeté en arrière, ses traits sont à la fois graves et aimables. Il y a au *Palais Riccardi* à *Florence* (antichambre de l'Académie della Crusca) une Diane marchant [D] qui est mal restaurée.

En comparant aux draperies flottantes de l'école de Bernini les statues de Diane les plus maniérées, on accordera que relativement elles ne se sont pas trop éloignées de la beauté, de la noblesse et de la mesure que l'art antique n'oublie jamais entièrement.

Pour terminer, il ne faut pas omettre un beau petit bronze [E] des *Uffizi* (salle 2 des Bronzes, vitrine 4).

La statuette en marbre de style archaïque qui représente Diane marchant [F], trouvée à Pompéi (conservée au *Musée de Naples*, corridor 3; voy. plus haut, p. 67 H), est surtout intéressante par les restes de peinture qu'on y distingue.

De même qu'Apollon parmi les dieux, **Vénus** (Aphrodité) parmi les déesses marque le plus haut point de l'idéal grec, non pas dans son type ancien de reine et de matrone, mais dans la figure qu'elle a reçue à l'époque qui suivit Phidias.

Le type destiné à exercer sur l'art le plus d'influence est le type de l'époque grecque que nous fait connaître la Vénus de Milo (au Louvre). Elle n'est drapée qu'à partir des hanches. Ses formes sont non seulement belles, mais robustes; elle a quelque chose d'une Amazone; sur son visage règnent une indépendance et une fierté divines dont nous ne pourrions supporter l'expression s'il était vivant. Comment convient-il de comprendre l'attitude des bras de l'original? C'est ce qui demeure malheureusement incertain. Nous trouvons en Italie deux répliques célèbres qui rappellent ce type. L'une est la Vénus de Ca-

(1) Il en est ainsi de la Diane du *Braccio Nuovo* que nous avons citée tout d'abord à cause de sa valeur, et qui représente une Séléné.

poue [G], au *Musée de Naples* (3e corridor), d'une date plus moderne où l'art tombait dans le doucereux. Il faut supprimer en imagination la choquante restauration des bras, et l'Amour placé arbitrairement auprès de la déesse. Quoi qu'on en dise, les pieds même du petit dieu ne sont pas anciens, mais seulement la surface du socle, qui devait supporter un tout autre motif, tel qu'un trophée ou un objet quelconque que la déesse touchait de la main. Pour l'exécution, cette Vénus reste bien loin de celles que nous citerons plus bas. Dans la suite, l'art se plut à reproduire le motif en changeant l'idée dans la belle statue romaine de Vénus, très jeune et nue [A], qui ceint le glaive de Mars (*Uffizi,* corridor de communication; un double à Berlin).

On ne peut s'étonner que l'art romain se soit servi de ce motif pour figurer la Victoire, le génie féminin de la guerre heureuse. Telle est la magnifique Victoire d'airain [D] qu'on voit au *Museo Patrio* de *Brescia;* rappelant déjà le visage de la déesse, elle montre, peut-être assez fidèlement, à nos yeux l'attitude et le mouvement de la Vénus victrix; seulement elle écrit sur un bouclier et son torse même est couvert d'une tunique légère drapée avec une grâce piquante. Elle est debout, le pied gauche sur un casque (restauré), et appuie le bouclier (restauré) sur sa hanche gauche couverte d'un pan de draperie. Sur les médailles du premier siècle ap. J.-C., ce type de Victoire n'est pas rare.

Le type emprunté à Praxitèle et à sa Vénus de Cnide montre une conception différente. L'expression divine est changée simplement en un charme féminin merveilleux qui se manifeste à nu, mais d'une manière chaste, par des formes développées. La déesse n'est d'abord représentée que dans une attitude humaine : elle va se baigner ou elle sort du bain; c'est ce que montre le vase à onguent sur lequel elle dépose quelquefois son vêtement d'une main, tandis que de l'autre elle se couvre avec un pan de la draperie; l'expression n'est ni inquiète ni coquette, mais telle qu'il convient à une déesse. Souvent elle a les deux mains libres, l'une étendue devant la poitrine, l'autre devant son sein. L'aisance et en même temps le calme de son attitude sont indicibles; elle semble être venue en planant. Les traits toujours nobles de sa tête un peu étroite indiquent à peine la langueur.

Les divers motifs que nous venons de décrire ont été, pour la plupart, souvent reproduits. Beaucoup d'entre eux ont subsisté jusqu'aux derniers temps de Rome. Nous ne citerons que les œuvres les plus importantes.

La Vénus [C] du *Vatican* (*Sala a Croce greca*), avec son vêtement moderne en tôle et sa belle tête qui a encore une grande ressemblance avec celle de la Vénus victrix, est la meilleure reproduction qui existe de la Vénus de Praxitèle. Celle du *Palais Chigi* à *Rome* [D] est une copie

de Menophantos d'après une célèbre statue de la Troade; la main gauche retient la draperie devant le sein et la main droite couvre la poitrine.

La salle d'Hercule de la *Villa Borghese* [A] contient aussi une Vénus.

La Vénus du *Capitole* [B] se trouve dans une salle fermée de ce musée : les deux mains sont libres; elle est très penchée en avant, de sorte que la partie supérieure de la tête, à cause de la lumière, a dû être aplatie un peu par l'artiste; le dos est d'une beauté réaliste incomparable. La statue est presque intacte, le sommet de la chevelure n'est pas retouché, mais il avait été complété par la peinture.

La Vénus exposée dans la salle principale de la *Villa Ludovisi* [C] a beaucoup souffert du polissage. D'ailleurs elle n'était pas d'un travail particulièrement distingué, mais plutôt boursouflé; cependant la noble conception de la tête indique un original excellent. L'attitude a une ressemblance étroite avec celle de la Vénus Chigi.

Celle du *Palais Pitti* [D] à *Florence* (vestibule intérieur, en haut de l'escalier principal) tend le bras gauche (exactement restauré) vers le vase à onguent; le bras droit couvre le sein. Beau travail romain.

Celle du *Palais des Doges* [E] à *Venise* (corridor), proche parente de la Vénus du Capitole, est une œuvre romaine de l'époque moyenne; la tête est plus antique.

De ces figures se distingue un troisième type, dont la Vénus de Médicis est le plus bel exemplaire. Ici le charme atteint à son apogée par le caractère virginal qu'expriment les formes délicates et la finesse de la tête. Les proportions réduites accusent encore ce caractère. Ce type s'éloigne encore un peu plus du type divin, et un œil sérieux quitte volontiers cette figure de jeune fille pour se reporter sur celles qui ont le véritable caractère de la femme et de la déesse, la Vénus victrix et la Vénus de Cnide. Mais même avec ce type de jeune fille l'art a produit un idéal.

La Vénus de Médicis [F], exposée dans la Tribune des *Uffizi* à *Florence*, est une œuvre de l'Athénien Cléomène, fils d'Apollodore. (L'inscription actuelle est moderne, mais c'est la copie exacte de l'inscription antique.) L'œuvre ne remonte pas au delà du second siècle av. J.-C. Ici point de vêtement ni de vase à onguent ajoutés comme accessoires; l'art ose représenter la déesse nue pour sa beauté même et non pas en vue du bain. L'indispensable tronc est remplacé par un dauphin, allusion à la naissance de Vénus sortant de la mer, et accompagnement analogue aux lignes souples de son corps. La statue même est-elle l'idéal le plus élevé que l'on puisse concevoir de la beauté féminine? On répondra oui ou non, selon son goût personnel. Le polissage, la restauration affectée des bras et des mains interdisent un jugement sans réserves; à la tête même, la petite fossette du menton pourrait bien avoir été

accusée par une main moderne; de plus, la dorure primitive des cheveux, les pendants d'oreilles, et les orbites des yeux en couleur ont disparu. Pour tout ce qui reste, nous ne voulons pas gâter par une énumération l'une des plus grandes jouissances que l'Italie peut offrir.

L'attitude de la Vénus de Médicis, reproduite dans des formes tantôt virginales, tantôt plus mûres, était un des motifs préférés des artistes. Un grand nombre de copies, qui ne sont généralement que des figures décoratives, se trouvent partout; deux de ces œuvres plus grandes que nature, dont l'une a pour soutien, par derrière, un vêtement qui la drape, se trouvent dans le premier corridor des *Uffizi* [A]. Leurs formes vides offrent un sujet intéressant de comparaison pour ceux qui veulent se convaincre de la perfection de la Vénus de Médicis.

Ce type se prêtait à l'imitation dans une foule de poses variées. Il fallait que la déesse s'éloignât le plus possible du caractère d'une image sacrée et devînt simplement une belle jeune fille, pour que l'art pût la traiter en toute liberté. Mais dans les œuvres les meilleures elle est toujours Vénus et s'élève bien au-dessus de la sculpture de genre.

Nous nommerons d'abord la Vénus accroupie, dont le plus bel exemplaire (*Vatican, Gabinetto delle Muschere*) [B] porte le nom de Bupalos. C'est sans doute l'artiste qui vivait au VI^e^ siècle avant J.-C., mais son nom n'a été écrit que sous l'empire romain; d'ailleurs, la statue et l'inscription n'ont aucun rapport. Ce n'est pas la Vénus sortant de la mer : elle se baigne seulement; la base porte encore, dans ses parties antiques, l'indication des vagues sur lesquelles repose la déesse : l'art grec n'aurait jamais, pour produire une illusion d'un réalisme vulgaire, caché la moindre partie du corps sous l'eau. Malgré des restaurations très importantes, la manière dont les membres se superposent et dont leurs lignes se coupent est encore d'une beauté qu'on ne peut surpasser. Le corps, qui semble traité avec facilité, est plein d'une vie très noble; l'épiderme est malheureusement endommagé, la tête est retouchée (?). Un exemplaire médiocre et très restauré est aux *Uffizi* de *Florence* [C] (corridor de communication); un autre au *Musée de Naples* [D] (salle 2).

Nous nommerons ensuite la Vénus Kallipyge [E], au *Musée de Naples* (corridor 3). La tête et plusieurs autres parties sont récentes et mauvaises, mais le reste est d'une perfection remarquable et d'un charme raffiné. L'intention de toute cette figure la fait descendre au rang des œuvres voluptueuses, je dirais presque obscènes. La manière dont la draperie est disposée comme soutien et comme fond, sur lequel se détachent les formes nues, est très ingénieuse.

Il en est de même de deux charmantes petites figures de bronze exposées dans la même collection [F] (Petits Bronzes, salle 3), et à *Florence* [G], aux *Uffizi* (salle 2 des Bronzes, vitrine 2) : une Vénus ôtant ses sandales et une Vénus en train de s'essuyer. La pose de la figure appuyée sur une jambe et combinée avec un mouvement très gracieux

du corps qui se retourne, a plus de genre et de vérité que d'idéal, et ne nous met pas devant les yeux le caractère divin.

Une autre statuette (salle 2 des Bronzes) est d'une conception plus élevée. Elle représente Vénus drapée depuis les hanches [A]; elle arrange ses cheveux, elle semble même occupée à les sécher après le bain. C'est une figure très élégante et du meilleur style. Elle a pour analogue une gracieuse petite figure de marbre souvent reproduite. (Mais il faut dire que les bras et l'extrémité des boucles de la chevelure sont restaurés.) Elle est au *Braccio Nuovo* du *Vatican* [B] et date de la bonne époque romaine. D'autres petits bronzes, très jolis, qui représentent la déesse dans une occupation semblable, mais toute nue, la montrent peut-être au moment où elle dénoue ses cheveux (*Uffizi* [C], deuxième salle des Bronzes, vitrine 2). La Vénus dite Uranie (*Uffizi* [D], salle des Inscriptions) est une Vénus au type juvénile qui se prépare au bain. Abstraction faite des restaurations, ses mouvements semblent indiquer qu'elle est sur le point de détacher de la main gauche le vêtement légèrement ceint autour de ses hanches, et de dénouer ses cheveux de la main droite. L'exécution est admirable, mais il est douteux qu'elle soit grecque. Les parties conservées de la tête ont un charme qui fait penser à la Psyché de Capoue. D'après une hypothèse récente, le motif serait une œuvre de Praxitèle, la Vénus de Cos (?) (1).

Plus tard, quelques motifs nouveaux sont venus s'ajouter à ceux dont nous venons de parler. Ni la pensée ni l'exécution n'en sont heureuses. Peut-être avait-il l'intention d'être original, cet artiste qui sculpta la Vénus de la *Villa Borghese* (salle de Junon) en train de se laver avec une éponge, tandis qu'un petit Amour la regarde [E], ou bien celui qui a conçu cette Vénus accroupie qu'on voit dans le vestibule de la *Villa Ludovisi* et qui tient un dauphin par la queue [F]. Généralement le vêtement de la déesse, noué au-dessus des hanches, laisse les jambes libres et sert, par derrière, de soutien (v. p. 97, A); ou bien la déesse est sur le point de ramener la draperie autour d'elle avec ses deux mains. Des exemples de ces deux motifs sont au *Musée Chiaramonti* du *Vatican* [G].

L'expression maternelle n'apparaît jamais dans les figures de Vénus que nous avons énumérées jusqu'ici. Il était rare que la déesse et son fils Cupidon fussent réunis en un groupe; du moins nous n'avons rien de tel. Les enfants ailés qui l'entourent sont de petits Amours, mais non pas Eros lui-même. Le caractère maternel de la déesse inspira un type tout particulier; peut-être remonte-t-il à une haute antiquité : en tout cas, il n'a été souvent reproduit qu'à partir des empereurs. Dans beaucoup de collections, surtout, par exemple, dans la salle de Junon, de la

(1) Il y a au Musée de *Syracuse* [H] une grande statue de Vénus ramassant dans le bas les plis bouffants de sa draperie.

Villa Borghese [A], sur l'escalier du *Musée de Naples* [B], aussi dans une statuette de ce même musée (salle 2), enfin dans la salle des Inscriptions des *Uffizi* à *Florence* [C] et ailleurs, on trouve une femme entièrement drapée, d'une beauté mûre, dont les formes s'accusent à travers sa mince tunique moulée au corps; d'une main elle ramène en avant le péplum, comme si elle voulait s'en envelopper (1). On a identifié ce type avec la « Vénus Genitrix », mais à tort. — La tête de ce genre de statues est le plus souvent un portrait d'impératrice; celles qui doivent représenter la déesse elle-même portent des traits de matrone à la beauté encore juvénile : telle est la statue de Florence si bien conservée et si bien exécutée comme statue décorative.

Une belle tête en marbre, qui provient d'Ostie et rappelle « l'Idéal » de Canova, se trouve dans la salle 15 du *Musée de Latran*, au *Vatican* [D].

Au type plus récent de Vénus, que nous montrent la « Vénus de Médicis » et la « Vénus accroupie », se rattachent un certain nombre de demi-divinités, dont le caractère mythologique est différent. Toutes sont vêtues, soit entièrement, soit en partie, car la nudité n'appartient qu'à la déesse ou à la courtisane. Leurs traits, en dépit d'un grand charme et d'une grande ressemblance avec ceux de Vénus ne portent pas l'empreinte de la divinité, et accusent plutôt la gentillesse et la grâce. La tête est étroite et un peu allongée, mais parfois aussi ronde comme celle d'un enfant, avec un petit nez; la partie inférieure du visage est un peu anguleuse. Mais l'essentiel est la pose et le mouvement.

Ainsi, on avouera, par exemple, que la *Danaïde* du *Vatican* (*Galleria delle Statue*) [E], qui tient l'urne devant elle, s'incline plus gracieusement que dans toute autre œuvre d'art où ce sujet est traité. Le mouvement délicat qui anime le cou et le dos, le torse et les hanches, et qui se continue dans la draperie, est incomparable; les bras sont restaurés, mais en perfection. A la *Villa Borghese* [F], salle de Tyrtée, se voit un exemplaire bien inférieur et fortement restauré.

Une figure assise (2), entièrement vêtue, et qui s'accoude en regardant devant elle, rappelle ce type qui, sans doute, est celui de « **Nymphe** », *Vatican* (*Galleria delle Statue*) [G]; un second exemplaire se trouve à l'étage supérieur du *Palais Barberini* à *Rome* [H]; c'est une œuvre remarquable et pour l'invention et pour le style, probablement l'original de la figure du Vatican, et un travail grec authentique du Ve siècle av. J.-C.

On a cru reconnaître en elle la « Didon affligée », mais c'est plutôt une suppliante qui cherche un refuge au pied de l'autel. La tristesse douloureuse qu'on lit non seulement sur son visage, mais aussi dans son attitude abandonnée, devient très claire par la comparaison avec la *Pénélope* [I] assise vis-à-vis, exécutée dans le style archaïque; celle-ci ré-

(1) *Vénus soulevant son manteau.*
(2) La tête a été restaurée, mais probablement dans l'antiquité.

fléchit, calcule et attend; en sa qualité de matrone, elle est représentée la tête ceinte d'un voile.

Citons encore ici la *Psyché* de l'amphithéâtre de Capoue (maintenant au *Musée de Naples* [A], 3e corridor). Ce n'est plus qu'un torse avec une seule hanche, dégradé par un polissage récent, qui aujourd'hui n'est pas placé dans son axe véritable, mais d'une délicatesse de plastique à enchaîner tous les regards. Pour une Vénus, le bas du visage surtout serait trop virginal; les yeux aussi sont trop dans l'ombre; d'après les camées, nous aurions plutôt devant les yeux une Psyché attachée au tronc d'arbre. Nous y devinerions encore une figure d'une conception analogue à la « suppliante ».

Il est souvent très difficile de rapporter avec certitude à ce type des têtes isolées. Je crois reconnaître, par exemple, dans une tête du *Musée de Naples* [B] (3e salle des Bronzes) une compagne de la Diane chasseresse, sans toutefois en être sûr. C'est la belle et sévère tête de jeune fille, aux cheveux noués par devant en couronne, qu'on appelle aujourd'hui *Bérénice*.

Comme divinités des sources, les Nymphes furent naturellement prises pour sujet des statues qui ornaient les fontaines. Mainte collection en expose; elles sont en général de petites proportions, toujours à demi vêtues, et tiennent devant elles une conque, ou s'appuient sur une urne : ce ne sont guère que des œuvres décoratives, médiocres d'exécution et souvent même de pensée.

Il faut en excepter pourtant une *Nymphe* du *Musée de Naples* [C] (3e salle) qui, au moins, est gracieusement conçue : elle va entrer au bain, du bras gauche elle s'accoude sur l'urne, et de la main droite elle enlève la sandale du pied gauche placé sur son genou droit. Les extrémités sont modernes, ainsi que la tête, mais certainement bien restaurées. Le travail en soi n'est pas du meilleur style romain. Un meilleur exemplaire se trouve aux *Uffizi* de *Florence* [D] (corridor de communication). — Une *Nymphe endormie*, très mal faite (au *Vatican* [E], *Belvédère*, entre l'Apollon et les Lutteurs de Canova), rappelle un charmant original, souvent reproduit. Un autre motif d'une beauté toute simple, c'est la Nymphe debout à demi nue, qui appuie la main gauche sur l'urne et la main droite sur sa hanche saillante.

Je ne me souviens d'aucun autre exemplaire qui soit assez bien conservé, si ce n'est celui qui se trouve au *Palais Pitti* [F] (cour latérale à gauche, près de l'Ajax), mais c'est un ouvrage romain de style inférieur. La statue pareille, autrefois si belle, de la *Galerie de Parme* [G], est moderne en trop de parties.

Le type de Nymphe se transforme en matrone dans la *Leucothée*, la nourrice de Bacchus : elle est entièrement vêtue, et la chevelure ceinte de bandelettes. Je ne connais, en fait d'œuvre achevée, que la belle et très noble figure de bronze qu'on voit aux *Uffizi* [H] (Bronzes, 2e salle,

encoignure de droite). Je suis également tenté de prendre pour la nourrice du dieu une statue de marbre très réussie, exposée dans la galerie inférieure du *Palais Cepperello* à *Florence* [A] (corso nº 4), d'abord à cause du développement de la poitrine; la tête est moderne, mais s'accorde avec l'ensemble. Les « têtes de Sapho » se distinguent par la même manière de retenir les cheveux.

Aux figures de Nymphes vêtues, dont le type est puissant, il faut joindre une statue unique en son genre : la « Cléopâtre » du *Vatican* [U] (*Galleria delle Statue*), qui serait plus exactement appelée l'*Ariane endormie*, ce que prouve le bas-relief placé à côté (nº 416) traitant le même sujet sous forme de groupe : *Ariane abandonnée par Thésée*. D'ailleurs, au premier coup d'œil on reconnaît une femme endormie, non une mourante. Elle est un peu trop penchée en avant, ce qui donne surtout au bras rejeté sur la tête une apparence de lourdeur et gâte un peu l'aspect général. Comme expression du repos, cette œuvre donnera toujours le ton en sculpture. Il n'est pas possible d'étendre plus majestueusement une femme endormie et unissant la grâce à la noblesse. On n'admirera jamais assez la manière dont le caractère de la tête est relevé par la pose des bras, la dignité extraordinaire dans le croisement des jambes, enfin le charme inimitable et l'habile ordonnance des draperies. La sévère beauté du visage nous révèle une Ariane qui n'est pas encore admise dans le cortège de son sauveur Bacchus; le type de bacchante qu'on lui a donné ultérieurement nous occupera plus loin.

Ici nous devons mentionner l'une des œuvres les plus célèbres de l'antiquité, la **Flore** *Farnèse* [C] (*Musée de Naples*, 5e salle). La signification en est très incertaine; la tête, les bras, les attributs et les pieds étant modernes, le seul point certain est qu'on a voulu représenter un être demi-divin. De grandeur colossale et faite dans un but décoratif, cette belle figure dénote cependant un travail très vivant, aussi bien dans la tunique retenue à l'épaule par deux agrafes et à la taille par une ceinture, que dans le péplum légèrement drapé et dans les parties nues. Avec des formes très opulentes, toute la figure donne au plus haut degré une impression d'aisance parfaite : c'est une véritable déesse du bien-être intime. Une autre statue colossale de la même collection (vestibule inférieur) est certainement une *Flore* [D], mais traitée à la manière décorative romaine, en lourde cariatide; cependant la tête grandiose est ancienne. J'ignore si le *Génie du peuple romain*, qui sert de pendant et qui est également d'un style étrangement lourd, a fait partie autrefois d'une série de figures semblables.

Je ne pourrais pas citer un seul exemplaire remarquable de **Pomone**. Celle des *Uffizi* [E] (corridor 1), dont on pourrait faire mention comme exemple, est une insignifiante statue de jardin, romaine, avec une tête moderne. De même on ne trouve pas malheureusement dans les collec-

tions d'Italie de bonne statue (1) de la **Victoire** ou *Nikè*, quoiqu'il y en ait eu autrefois d'excellentes, la plupart en airain ou en métaux précieux, aussi bien debout que planant, c'est-à-dire semblant marcher sur la pointe des pieds, le vêtement flottant à la manière de Diane, déesse de lumière (2).

Un exemplaire médiocre du dernier genre, mais qui laisse entrevoir un bon modèle, est exposé aux *Uffizi* [A] (1er corridor); un autre, du premier genre, au *Palais Riccardi* [B] (vestibule de l'Academia della Crusca). — On trouve d'autant plus de « Victoires » en bas-reliefs et en peinture; les plus belles sur l'*Arc de Titus* [C]; un bas-relief au *Vatican* [D] et sa reproduction aux *Uffizi* [E] (voir plus bas : Reliefs). Quelques petites figures en bronze donnent la meilleure idée des Victoires planantes; on en voit une excellente au *Musée de Naples* [F] (2e salle des Bronzes); une autre aux *Uffizi* [G] (2e salle des Bronzes, 4e vitrine) : cette dernière a, comme celles de l'Arc de Titus, les jambes nues, ce qui exprime la rapidité de ses messages. Les exemplaires de moindre importance sont assez nombreux.

A cette occasion, il faut encore mentionner une femme célèbre dans la mythologie, trop souvent figurée en sculpture : je veux dire **Léda** avec le cygne. Il n'est pas besoin de décrire en détail les statues dont il est question; non seulement elles ne parlent pas vivement aux sens, mais elles sont presque toujours si languissantes et si ennuyeuses qu'elles ont été admises sans obstacle dans la plupart des collections, raison pour laquelle on les trouve partout. Le cygne ressemble parfois plutôt à une oie, aussi a-t-on cherché d'autres interprétations; mais ceux qui font attention aux cas où l'animal est figuré plus petit admettront peut-être avec nous qu'il y a à cela le même motif esthétique qui a fait donner une petite taille à la panthère de Bacchus.

Si les statues féminines qui viennent d'être énumérées illustrent une donnée mythologique, une autre série, celle des **Muses**, nous montre avec quelle liberté d'allure les Grecs savaient vivifier les symboles, et dans quelles limites ils se sont renfermés. Au lieu de s'efforcer péniblement de caractériser chaque Muse, de la tête aux pieds, selon l'art auquel elle présidait, ils se contentaient d'attributs, et se bornaient pour les figures mêmes à l'expression générale de beauté féminine idéalisée. Aussi est-il presque impossible de réussir à restaurer des statues de Muses brisées, si l'on n'a devant les yeux un modèle avec les attributs que l'artiste lui a

(1) Pour ce qui est de la *Victoire* du *Museo Patrio* à *Brescia*, nous avons déjà donné une explication à propos de la Vénus victorieuse (voir p. 95, B).

(2) Les Victoires trouvées récemment à Olympie et à Samothrace sont au nombre des plus belles œuvres de la plastique grecque; les deux statues sont en marbre. Celle de *Paionios* à Olympie est de la fin du Ve siècle; celle de Samothrace (actuellement au Louvre) est d'environ 300 ans av. J.-C.

donnés. C'est la pensée ayant pris une forme humaine, non la rêverie ou la méditation subtile (comme dans la Mélancolie de Dürer), mais un tranquille bercement au sein d'un bonheur spirituel. Ces figures, la plupart solennellement drapées, sont occupées ou au repos et regardent devant elles, jamais en l'air; nous les trouvons assises, appuyées, debout sans aucun appui, ou s'avançant majestueusement, mais le plus souvent la posture et le vêtement aident tellement à relever l'expression, que, même sans la tête, on ne peut prendre la statue que pour une Muse ou l'imitation d'un original représentant une Muse. Quelques sarcophages qui représentent toutes les Muses (il y en a un au *Museo Capitolino* [A], salle des Empereurs) nous donnent une idée des groupes de figures, différentes entre elles, que l'antiquité a conçus, puis reproduits. Le groupe le plus complet, qui provient de la villa de Cassius (*Vatican* [B], salle des Muses), est d'un travail qui laisse souvent à désirer, mais c'est plaisir de suivre la belle gradation de la pensée sans élan soudain dans l'inspiration. La plus gracieuse de ces figures, comme invention, l'Euterpe qui est assise et appuyée, n'a été sans contredit ajoutée au groupe que plus tard, de même que l'Uranie. Les deux noms ne doivent, du reste, leur existence qu'à l'artiste qui a restauré cette œuvre; mais, somme toute, on peut mettre ces types au nombre des Muses. Ailleurs, par exemple dans les deux statues qu'on voit à *Naples* [C], Euterpe est représentée debout, les pieds placés l'un sur l'autre.

En revanche, l'**Apollon musagète** [D], dans sa longue robe de joueur de cithare et son manteau flottant, s'avançant la lyre à la main et couronné de laurier, faisait primitivement partie de ce groupe, dont il est même la figure la mieux travaillée. Autrefois on voyait dans cette statue l'imitation d'une œuvre de Skopas, mais on n'avait pas à cet égard de preuve positive. Aucun autre Apollon n'a cette figure de protecteur et d'inspirateur d'idéal; l'expression générale de l'art se concentre merveilleusement dans ces traits tout juvéniles et presque féminins. Lui seul est animé dans l'âme et dans les membres; bientôt les Muses entreront dans la danse où il les précède déjà. — Tout près (même salle) se trouve, comme un terme de comparaison, un autre guide des Muses [E] dont la démarche et le vêtement semblent affectés, et à qui on a donné une tête de Bacchante qui ne lui appartient pas.

Dans la même salle se trouve encore une Muse de moindres proportions, dite *Mnémosyne* [F]. Il est regrettable que cette figure voilée, d'une invention charmante, ait une tête restaurée. — Des quatre statues en question exposées dans la salle des Muses, *Villa Borghese*, la *Melpomène* [G] seule est mieux exécutée que l'exemplaire correspondant du *Vatican* [H]; elle l'est juste assez pour rehausser le prix de ce merveilleux original de Vierge appuyée du pied gauche sur un rocher et la chevelure ornée de pampres. — Plusieurs statues de Muses dans la *Villa Ludo-*

visi [A]. — Dans l'escalier du *Palais des Conservateurs* au *Capitole*, une statue qu'on croit être *Uranie* [B]; en tout cas, la draperie est fort belle. — Les deux grands bustes placés à l'entrée de la *Sala rotonda* du *Vatican* invitent à une comparaison avec les Muses; ils représentent la *Comédie* et la *Tragédie* [C], personnifiées ailleurs par les Muses : ce sont des têtes d'une beauté mûre, d'une expression sérieuse et douce, mais sans charme et d'un travail trop pénible dans les détails et trop lisse.

Au *Musée de Naples* [D], le visiteur remarque, dans le vestibule du bas, une de ces Muses colossales que l'on sculptait pour la décoration des grands théâtres. Le travail superficiel et l'exécution faite en vue d'une niche, montrent clairement qu'elle était destinée à un rôle décoratif. Elle est faite de manière à n'être vue que par devant, ce que prouve le torse incliné par rapport aux hanches et aux cuisses, ainsi que le profil de la tête. On l'appelle Uranie, et la main gauche portant le globe, qui a motivé ce nom, est très probablement ancienne; d'après le type, c'est une sœur de la Melpomène de Paris, mais un peu différente. Tout a un cachet de grandeur et de simplicité : le long vêtement, drapé par devant à plis droits, le péplum attaché par une boucle aux épaules, le pied gauche porté en avant et la flexion de la jambe droite. La tête est presque d'une déesse, et semble tenir le milieu entre Junon et Vénus. — Ce n'était pas absolument nécessaire, car la belle tête de la *Villa Borghese* [E] (salle principale), qui a été prise à tort pour une Junon, prouve que l'expression juvénile et charmante du type de Muse proprement dit peut aussi être reproduite dans des proportions colossales. A peu près semblable, mais moins importante, est la figure colossale placée dans la cour du *Palais Borghese*, à *Rome* [F], désignée comme une Muse, et qui plus vraisemblablement représente un Apollon musagète.

Le *Musée de Naples* (salle 1) renferme encore un *Apollon musagète* [G] assis, avec des draperies de porphyre, et les extrémités de marbre blanc. L'art romain postérieur aimait ces sortes d'associations, et d'abord par la raison que la pierre dure et sa mise en œuvre étaient très coûteuses. Quand l'œil n'est plus ébloui par le contraste des couleurs et le miroitement résultant du polissage, il découvre, dans la plupart des sculptures de ce genre, comme dans celle-ci, une absence d'idée, naturelle d'ailleurs dans ces œuvres où la matière passe avant la forme. Cette variété de couleurs a été une des causes de la décadence de la sculpture antique.

Dans la salle des Muses (salle IV) on a réuni plusieurs statues que la restauration et l'arbitraire seuls ont fait ranger dans cette catégorie. On peut y compter même la remarquable statue drapée que l'on a appelée ici et ailleurs *Polymnie* [H], etc. Les Muses authentiques, par exemple Melpomène et une Euterpe, sont d'un travail bien médiocre. La soi-disant Terpsichore, avec la tunique ceinte très haut et le péplum traînant, comme l'Uranie que l'on voit dans le vestibule, est certainement un Apollon musagète, réduction d'un modèle colossal.

Aux *Uffizi* de *Florence* (corridor 1), une statue restaurée qui porte à tort ou à raison le nom d'*Uranie* [A], dont le péplum est majestueusement drapé sur la poitrine, puis rejeté sur l'épaule et revient enfin en avant sous le coude, qui le retient. Tel est aussi le vêtement de la prétendue Euterpe du *Vatican* [B], *Galleria delle Statue* (n° 400). La tête est belle et authentique. Au même endroit (*Uffizi* [C]), dans la même série, se trouve une statue qu'on nomme Calliope.

A propos des Muses, il faut parler surtout de ces nombreuses statues féminines qui sont comprises sous la dénomination très large de **Statues drapées**. Si l'on en faisait une énumération critique, ce qui n'est pas notre prétention, il serait indispensable de rechercher à quelles figures divines ou humaines se rapportaient les différents types de draperie. La difficulté d'une pareille recherche est évidente, si l'on pense que la plupart de ces statues ont été trouvées sans mains ni attributs, quelquefois sans tête ou avec des têtes qui leur avaient été données arbitrairement dans l'antiquité même, — qu'enfin l'antiquité déjà se servait pour les portraits de types de divinités. Toujours est-il qu'un certain nombre de poses et de motifs de draperie, surtout ceux qui appartiennent à l'art grec des temps postérieurs, ont fait autorité et ont été sans cesse reproduits à cause de leur beauté.

Le chœur des Muses, surtout, dans les différentes conceptions que nous pouvons retrouver, a fourni une série de très beaux modèles pour les draperies de la statuaire, de sorte que, à la seule vue d'un torse, il est difficile de décider si l'on a devant soi une Muse ou un portrait dans le style des Muses. Outre cela, il se trouve dans le nombre des statues drapées certaines poses et certains motifs de draperie particuliers aux déesses, aux personnifications symboliques, aux prêtresses, aux jeunes filles qui formaient le cortège des fêtes, et même à de véritables figures de genre; plus d'un sujet aussi a son origine dans l'art du portrait, et représente des costumes grecs ou romains idéalisés. Si toute l'antiquité n'avait pas légué d'autres œuvres d'art, ces torses drapés (même ceux qui sont de faibles imitations de bons modèles) nous donneraient déjà une très haute idée de l'art ancien. Il n'est pas d'attitude calme et majestueuse, ou simple et gracieuse, de la femme vivante qui n'ait trouvé son expression dans le vêtement tantôt magnifique, tantôt modeste. Le port et la draperie seraient beaux chacun en soi, mais c'est la supériorité de l'art antique de les avoir conçus comme inséparables, si bien que l'un n'existe pas sans l'autre. Parmi les motifs les plus riches, il faut remarquer la suppression partielle du contraste entre la tunique et le péplum, le vêtement de dessous apparaissant à travers celui de dessus; cette particularité se trouve déjà appliquée à diverses attitudes, pour les Muses. Bien loin de l'artifice qui, par exemple, au siècle dernier, entraînait certains sculpteurs à la difficile poursuite de l'illusion, ici le contraste entre

l'épaisseur et la finesse des tissus, l'agencement des plis se recouvrant les uns les autres, sont rendus avec un art achevé, mais sans fausse virtuosité; on voit toujours (au moins dans les meilleures œuvres) que l'artiste était préoccupé avant tout de faire ressortir la beauté des formes sous la draperie et que l'élégance n'était qu'un moyen pour atteindre ce but.

Ici, il faut citer avant tout une figure énigmatique (bien romaine), la *Pudeur*. De la main droite, elle saisit, près du cou, le voile, dont l'extrémité tombe sur son bras gauche, qui s'étend vers la droite. Veut-elle se voiler ou vient-elle de se dévoiler? Le regard hésite et reste dans une agréable incertitude. L'épaule droite retirée en arrière (1) et la pose des pieds contribuent au charme de l'impression. Le plus bel exemplaire se trouve au *Braccio Nuovo* du *Vatican* [A]; la tête est complétée, un autre, plus médiocre, dans la cour du *Belvédère* [B], d'autres encore en différents endroits. Parmi les autres nombreux motifs, toujours plus ravissants et plus expressifs l'un que l'autre, nous citerons, par exemple, celui où le pan du péplum revient d'abord sur la poitrine, puis sur l'épaule, pour s'arrêter enfin sous le bras (v. p. 105, A). De tous les exemplaires, l'un des plus beaux est la figure restaurée comme Euterpe, à la *Galleria delle Statue* du *Vatican* [C].

Un autre problème encore est résolu dans la *Porteuse d'amphore* voilée (*Museo Capitolino* [D], salle du Gladiateur mourant). On l'a prise pour Pandore ou Psyché avec la boîte, pour Tuccia avec le crible, etc. Mais on y voit avec plus de raison une jeune fille portant des objets sacrés dans un cortège solennel. Pour nous, cette statue, d'un travail superficiel, est, en tout cas, un essai louable d'exprimer une attitude et un geste nouveaux dans une figure drapée avec des vêtements de fête. En tout cas, c'est, dans la même salle, la *Flore* [E] qui attire tout d'abord les regards. C'est une belle Romaine, dont la tête est ceinte d'une couronne. Par-dessus la fine tunique est un péplum d'un genre particulier conçu probablement en vue de l'effet : l'ouverture supérieure est si large, qu'au premier mouvement il tomberait sur les bras; l'étoffe en est lourde, et forme des « yeux » si profonds et si ombrés, qu'on n'en voit guère de pareils dans une autre draperie antique; en somme, la figure donne l'impression d'un modèle bien drapé (2).

Parallèlement aux figures masculines en toge, il y a une série de figures imposantes de femmes qui prient ou qui font des offrandes. Nommons la *Piété* [F] du *Musée de Naples* (3e salle des Bronzes), moins à cause de l'exécution que de sa parfaite conservation. La tunique est très simplement traitée; le motif principal est l'ample manteau qui enveloppe toute la figure avec la tête; les bras sont étendus; les deux extrémités principales sont retenues par le coude gauche et descendent en deux

(1) Ce qui ne doit pas être considéré comme la reproduction d'un modèle étroit d'épaules.

(2) Brunn suppose que c'est l'imitation exacte d'un original en bronze.

pointes, jusqu'au-dessous du genou gauche : un troisième pan, dont le repli intérieur dessine avec charme les contours de la poitrine, retombe par-dessus le bras gauche. Les exemplaires en marbre sont parfois d'une exécution meilleure, mais le motif se comprend moins à cause des mutilations. Il existe, dans la même collection (corridor 2) une figure de ce genre en marbre [A] ; elle est bien conservée, sauf les extrémités de la draperie à droite du spectateur, et sauf les mains dont la restauration actuelle ne laisse plus, d'ailleurs, reconnaître que la femme est en prières. On peut certainement compter cette statue parmi les plus belles statues drapées que l'art romain nous ait transmises. La Piété en bronze risquerait d'être éclipsée par cette figure.

Le motif qui, parmi les Muses, est surtout attribué à *Polymnie* se rencontre très fréquemment ; le péplum recouvre le côté gauche et le bras gauche, si bien que de la main on voit à peine le bout des doigts ; rejeté en arrière, la main droite est prête à le replacer par-dessus l'épaule gauche. Ce motif est très bien traité dans deux belles statues de jeunes Romaines, peut-être de la famille de Balbus, au *Musée de Naples* [B], 2e corridor, et dans une statue d'impératrice, 1er corridor [C]. — Il faut y ajouter une *Iphigénie* qui se trouve dans l'église *S. Corona* de *Vicence* [D] près du 5e autel à gauche. — La prêtresse de *Florence* (*Uffizi* [E], salle des Inscriptions) est aussi voilée d'une manière originale et ravissante ; du large péplum, qui drape tout le corps, on ne voit sortir que la main gauche qui tient une coupe (restaurée) ; la poitrine et le bras droit, qui est caché, se dessinent sous la draperie avec une grande noblesse. — Une charmante prêtresse se trouve parmi les statues de demi-grandeur naturelle, dans une des dernières salles (*Stanza della Stufa*) de la galerie du *Palais Pitti* [F].

La tunique est traitée en objet principal dans trois statues assises, qui datent des premiers empereurs ; on les regarde comme les portraits de l'une ou de l'autre *Agrippine : Museo Capitolino* [G], salle des Empereurs ; *Villa Albani* [H], vestibule du rez-de-chaussée du Casino ; il faut nommer ici, comme complément, la vieille femme assise les mains croisées [I], *Musée de Naples*, 3e corridor (1).

S'il est délicat de décider, sur la physionomie que ces images représentent, entre l'une des plus vertueuses et l'une des plus vicieuses d'entre les Romaines, — et les deux noms supposés sont également douteux, — toujours est-il que nous avons devant les yeux ce type général sous lequel les grandes dames de Tacite et de Juvénal aimaient à se faire représenter. L'attitude aisée du corps assis, le gracieux développement des plus belles formes qui en résulte, devaient mettre ce motif en faveur. En tout cas, l'invention en est grecque, et non romaine. Ces statues, il est vrai,

(1) Deux statues d'Agrippine, d'un travail médiocre, se trouvent aux *Uffizi* de *Florence* [J], à l'entrée du corridor I.

ne paraissent bonnes que jusqu'au moment où on les compare aux femmes assises des frontons du Parthénon (moulages dans la collection des plâtres de l'Académie de Saint-Luc, *Palazzo Gregorio Ripetta*, et de l'Académie de France à Rome). Quel sentiment de la vie plus intense dans les vêtements légers qui drapent des figures divines! Il nous faut citer encore une Romaine des derniers temps, assise, dont la conception est originale et excellente.

On voit, dans la galerie supérieure du *Musée Capitolin* [A], une figure entièrement voilée; le mouvement de la main droite, cachée, élève la draperie vers le menton; la main gauche est libre et pendante. Cette statue doit représenter Julia Maesa, la grand'mère d'Elagabal et d'Alexandre Sévère, ces cousins si peu semblables. Devant la méditation profonde qu'expriment la tête et l'attitude, le spectateur oublie facilement la médiocre exécution de l'ouvrage.

Ce sont aussi des impératrices, — du moins on le croit, — ces *Vestales* de la *Loggia de' Lanzi* à *Florence* [B]. Quatre d'entre elles, les statues 2, 4, 5 et 6, comptées en partant du côté ouvert de l'édifice, montrent ce beau motif : un péplum qui descend en biais de l'épaule droite vers le genou gauche, et dont le pan relevé passe sur le bras gauche; en dessous, une tunique sans manches, et une seconde tunique relevée sur les hanches et dont le pli bouffant retombe sur les cuisses. Dans chacune de ces figures colossales, la pose a une intention particulière; l'exécution en est très bonne pour l'époque, vraisemblablement récente.

La simple draperie grecque idéalisée fut aussi employée longtemps à cause de sa beauté, et pour d'autres figures que les déesses. C'est un long vêtement uni, presque toujours retenu sur les hanches de manière à former un pli bouffant par-dessus la ceinture; puis un péplum attaché aux épaules, tout ouvert ou à peine fermé de chaque côté, pendant par devant jusque vers la ceinture, un peu plus bas sur les côtés. Six statues d'airain au *Musée de Naples* [C] (3e salle des Bronzes) provenant toutes du théâtre d'Herculanum, assez récentes, mais de style antique, représentent ce type dans des attitudes différentes; on pourrait y voir des danseuses. L'œuvre ne s'élève pas au-dessus d'un travail décoratif très soigné (traces d'incrustations en couleur aux yeux, aux bordures du vêtement, etc.). Une figure analogue en marbre se trouve, par exemple, dans le vestibule de la *Villa Ludovisi* à *Rome* [D].

Souvent aussi on a représenté la forme humaine entièrement enveloppée dans une draperie; ce motif a été traité avec une sévérité antique, par exemple, dans deux statues (statues funéraires) dont les têtes sont des portraits (corridor du rez-de-chaussée du *Museo Capitolino* [E]).

Dans la *Galerie de Parme* [F], les meilleures figures drapées sont le n° 10, qu'on dit être « Polymnie » : elle est très mutilée; et le n° 7, regardée comme la première Agrippine : de la main gauche elle relève son vêtement.

Pour être bref, il nous faut passer sous silence un grand nombre de beaux motifs. Parmi les collections moins connues, nous devons citer le Casino de la *Villa Pamfili* [A], près de Rome, à cause de plusieurs bonnes statues drapées; nous renvoyons encore le visiteur au troisième corridor du *Musée de Naples* [B] et au *Braccio Nuovo* du *Vatican* [C].

Celui qui, dans les pays du midi, observe, ne fût-ce que d'un regard, la tournure et les mouvements du peuple, est surpris, près de chaque fontaine, par la grâce peu commune avec laquelle les femmes soulèvent et portent les vases d'eau, les paniers de linge, etc. Aussi l'art s'est-il de tout temps approprié ces motifs de beauté et de force; Raphaël les a immortalisés dans son Incendie du bourg; Michel-Ange, dans le groupe inimitable de Judith et de sa servante (chapelle Sixtine). — Mais les anciens eurent le bonheur de voir ces motifs dans des circonstances imposantes et solennelles; surtout dans les processions, quand les jeunes filles de la ville et les servantes du temple marchaient en cortège, ayant sur la tête des corbeilles renfermant des objets sacrés et des ustensiles destinés aux sacrifices. C'est l'origine du type des porteuses de corbeilles (*Canéphores*). Une main se lève avec aisance et soutient la corbeille, l'autre est appuyée sur la hanche ou cachée dans le vêtement; elles semblent venir à nous d'un pas lent, à peine marqué, et regardent franchement devant elles. Telle est la superbe bacchante Canéphore des Athéniens KRITON et NIKOLAOS, dans le vestibule du rez-de-chaussée du Casino de la *Villa Albani* [D]. Quatre autres œuvres romaines d'un travail superficiel, conservées dans le même endroit, restent bien loin en arrière.

Ce type est plus sévère et plus solennel dans la *Cariatide;* les jeunes filles en habit de fête portent, sur leur corbeille transformée en chapiteau, la corniche d'un temple. *Rome* (*Vatican*, *Braccio Nuovo*) [E] possède une copie antique et très restaurée des Cariatides conservées sur l'acropole d'Athènes (Erechtéion). Cette copie doit avoir été placée au Panthéon, selon la légende; la grandeur et le sérieux du motif la rapproche beaucoup de l'original grec (1). — La cariatide qu'on voit dans la cour du *Palais Cepperello* à *Florence* [F] n'est guère moins précieuse. Au *Palais des Doges* [G] à *Venise* (corridor), il y a deux cariatides du théâtre de Pola, œuvres romaines de décoration, d'après un original grec très ancien. Cette figure de jeune fille exprime aussi d'une façon remarquable le rôle qu'elle joue dans l'édifice comme support remplaçant la colonne; au point de vue de la force de résistance, on aurait pu la rendre plus légère; cependant, lors même que le sens architectural eût été satisfait, les yeux et le sens intime ne l'eussent pas été.

Parmi les figures d'adolescents, **Cupidon** (Eros) occupe la première

(1) C'est probablement une œuvre de l'Athénien DIOGÈNE [H]. Deux autres répétitions se trouvent au *Palais Giustiniani* [I], une autre dans le jardin de la *Villa Ludovisi* [J].

place. Ses statues ne nous présentent que le type inventé par l'art grec accompli du IV^e^ siècle et reproduit dans la suite.

Une des plus gracieuses figures, imitée peut-être de LYSIPPE, qui montre l'adolescent faisant un léger effort, l'Amour bandant son arc, ne nous est parvenue que mutilée ou médiocrement exécutée. Le meilleur est encore celui du *Vatican* (*Museo Chiaramonti*) [A] dans ses parties anciennes; ensuite il faut placer celui qui est dans la salle ovale de la *Villa Albani* [B], et celui qui est dans la galerie supérieure du *Musée du Capitole* [C]. Le mieux conservé se trouve au *Palais des Doges* [D] à *Venise* (*Camera a Letto*); la tête est de restauration antique. La peau de lion qui recouvre le tronc où s'appuie le Cupidon de Venise fit supposer une variante du sujet, c'est-à-dire Cupidon essayant l'arc d'Hercule. Mais, selon le motif d'un camée et d'un bas-relief de sarcophage, l'action consiste plutôt à tirer la corde de l'arc au delà de l'extrémité de l'arc.

Vis-à-vis de ce petit archer malin se tient un jeune dieu de l'Amour. Bien plus sérieux et plus développé apparaît le Cupidon sans doute imité de PRAXITÈLE, dans le torse du *Vatican* (*Galleria delle Statue*) [E], connu autrefois sous le nom de « *Génie du Vatican* ». La tête étroite, aux boucles emmêlées sur le front, exprime un sentiment qui n'est ni de la langueur ni de la tristesse, mais qui tient le milieu entre les deux et fait la nature intime de ce dieu. Les formes sont d'une beauté juvénile qui est devenue un type pour la statuaire (sur le dos on voit l'attache des ailes). Un exemplaire moins important, mais conservé jusqu'aux genoux, se trouve au *Musée de Naples* [F], 3^e^ salle. Une copie, petite, mais mieux conservée dans quelques parties, se voit dans la *Galleria de' Candelabri* du *Vatican* [G]. Récemment, on a exposé dans le *Nouveau Musée du Capitole* (*Palais des Conservateurs*) [H] une reproduction qui portait la lyre et, à ce qu'il semble, le *plectrum*, en sorte qu'on ne sait s'il faut y voir un jeune Apollon ou un Cupidon.

La belle statue des *Uffizi* à *Florence* (salle de l'Hermaphrodite), qui s'appelle le « Génie de la Mort » [I], mais qui a été restaurée en Cupidon, unit la précoce jeunesse de l'Amour qui tend son arc à une expression sérieuse, mais non sentimentale. Il ne regarde pas devant lui, mais à gauche, vers la terre, et tient sa main droite sur son épaule gauche (travail inégal, restauré jusqu'au bas depuis la moitié des cuisses). A-t-on voulu personnifier le Sommeil, la Mort ou le fils de Vénus? nous ne saurions décider.

Le groupe que nous trouvons plus tard seulement en sculpture : *l'Amour caressant Psyché*, est d'une belle expression, mais les lignes des deux corps ainsi que l'exécution n'ont qu'une valeur médiocre. Même l'excellent exemplaire du *Capitole* [J] (salle close de Vénus), ne fait pas absolument exception. L'exemplaire de *Florence* [K], *Uffizi* (salle de l'Hermaphrodite), n'est guère remarquable. Plus tard encore, dans de nombreux sarcophages, les deux enfants deviennent de plus en plus

jeunes jusqu'à n'être plus enfin que de la taille de chérubins et d'un travail toujours plus grossier. Il restait à l'art moderne un champ ouvert où Canova et Thorwaldsen pouvaient être créateurs.

Il existe, mais en exemplaires médiocres, deux autres figures d'adolescents qui ont une ressemblance intime avec le type de Cupidon : les fils de la maison royale d'Ilion, renommés pour leur beauté, les bergers de l'Ida. C'est d'abord le jeune **Pâris** dans une statue romaine relativement médiocre, au *Musée de Naples* [A] (3e salle). Il se repose appuyé, les pieds l'un sur l'autre, et tenant de la main droite la pomme derrière lui ; deux javelots font reconnaître le chasseur ; à côté de lui, un chien. Il y a dans cette figure quelque chose du beau désœuvrement des dieux et des satyres au repos, mais l'exécution est embarrassée. (Quant au Pâris arrivé à l'âge d'homme, *Galleria delle Statue* du *Vatican*, voyez plus bas.) A la *Villa Borghese* [B], une autre statuette qui mérite attention.

C'est d'abord dans une œuvre très célèbre, probablement de Léocharès, que l'art antique doit avoir représenté **Ganymède**, svelte adolescent, dont la figure exprime la résignation, enlevé avec précaution par un aigle. Naturellement, le groupe est appuyé contre un tronc d'arbre : c'est là un sujet dont la convenance à la sculpture est douteuse. Un petit exemplaire de l'époque romaine est dans la *Galleria de' Candelabri* du *Vatican* [C]. Le Ganymède vénitien, autrefois renommé, et qui se trouve au *Palais des Doges* (*Camera a Letto* [D]), sans tronc et maintenant suspendu en l'air, est un médiocre travail romain. — A côté de cette représentation idéale, d'autres statues accusent plutôt le caractère de berger ou d'échanson ; par exemple, celle du *Musée de Naples* (3e salle) : Ganymède appuyé sur l'aigle et lui parlant [E] : beau travail ; la restauration a mal compris le mouvement de la main ; la tête est moderne. Tout auprès, il y a un Ganymède bien plus mauvais. Un autre exemplaire, également mal restauré, se trouve aux *Uffizi* [F], 1er corridor. — Il existe aussi, au moins en bas-relief, un Ganymède donnant à boire à l'aigle. — Une jolie petite statue, destinée à orner une fontaine, ayant les bras restaurés et paraissant regarder l'aigle (qui est détruit), se trouve au *Braccio Nuovo* du *Vatican* [G] ; le nom de l'artiste (?), Phaïdinos, se lit à la base. — Au même musée, *Gabinetto delle Maschere* [H], une statue insignifiante. La *Galleria de' Candelabri* [I] nous présente une très belle conception et une statue passable : Ganymède élève la coupe ; lui et l'aigle qui se tient à côté de lui, non plus comme l'enveloppe, mais comme l'attribut même de Jupiter, regardent vers le ciel et semblent contempler le dieu. Ce n'est plus là le service terrestre : c'est déjà la fonction sacrée de l'échanson. Le bras qui tient la coupe est moderne, mais il s'adapte bien aux fragments anciens. Raphaël a eu le même sentiment dans son festin royal de la Farnesina, où il représente Ganymède un genou en terre. Dans la belle et vivante statue de plus petites dimensions qu'on voit aux *Uffizi* (salle de l'Hermaphrodite) [J] la tête, ainsi que l'aigle,

est de Benvenuto Cellini, mais primitivement c'était bien un Ganymède. Les formes et la pose sont également gracieuses.

Certaines statues qui représentent Ganymède tout enfant font ressortir la proportion de l'aigle avec l'enfant d'une manière amusante et naïve : telle est la statue admirablement conçue du petit Ganymède qui par derrière entoure l'aigle de ses bras, à la *Galleria de' Candelabri* du *Vatican* [A].

La galerie des figures divines est glorieusement complétée par **Bacchus** (Dionysos), le dieu de la suprême volupté de la nature. Pendant longtemps l'art en avait fait un dieu barbu; il reçut au temps de Skopas et de Praxitèle les traits de la plus douce jeunesse; et son cortège, jusque-là burlesque (voir les satyres sur les vases très anciens), s'élève jusqu'au beau par une gradation riche et caractéristique. Lui, qui donne le ton et forme le centre de ce groupe de figures variées (Thiasos), reçut un type de beauté dont l'expression parfaite résulte du mélange des formes viriles et féminines. Ainsi est né ce type merveilleux d'une félicité infinie et sans bornes, dont le trait le plus intime est, comme chez Aphrodite, une nuance de tristesse voluptueuse. A ce caractère convenait avant tout une attitude aisée et tranquille favorable au développement de formes riches : c'est ainsi qu'on le représente appuyé sur un cep de vigne qui devient plus tard un jeune satyre, ou bien assis et se tournant légèrement. Le thyrse, dans les statues où il existe, sert plutôt d'ornement que d'appui. La tête, ordinairement un peu inclinée, est ombragée par une couronne de pampres et de lierre, et entourée de magnifiques boucles que retient un diadème. A l'exception d'une peau de bête, Bacchus est nu, en général, mais souvent aussi on le représente drapé à partir des hanches. En regard de ce type, le Bacchus barbu continua de subsister, mais modifié et raffiné.

Dans les collections italiennes, le premier rang appartient sans conteste au *Torse* assis du *Musée de Naples* [B] (3e corridor), parce que les formes douces et délicates du dieu y sont traitées d'une manière plus simple et plus distinguée qu'ailleurs. Un autre torse assis, d'un beau travail, est au *Vatican* [C] (*Galleria delle Statue*). Le torse d'un Bacchus debout, d'un très bon style romain, restauré en Apollon, se trouve dans le vestibule intérieur des *Uffizi* de *Florence* [D]. — Une statue, dans la *Sala della Biga* du *Vatican* [E], est intéressante par ses formes absolument féminines.

Mais le caractère parfait de la beauté de Bacchus ne pouvait pas être révélé d'une manière plus saisissante que par le contraste entre le dieu et l'un de ses compagnons. L'art a personnifié le cep de vigne (Ampelos) sur lequel le dieu s'appuyait, et en a fait un satyre avec lequel Bacchus a certaines relations caractéristiques : il lui parle ou s'appuie sur lui; parfois ce motif est traité avec une visible intention d'humour : Ampelos ne

peut pas bien comprendre l'humeur de son maître, et y réfléchit. Le groupe qui autrefois était peut-être le meilleur de ce genre, œuvre belle, mais mal disposée, dans la *Villa Borghese* [A] (salle principale), montre le type le plus complet et le plus noble du dieu ; mais Ampelos est en grande partie détruit. Bien conservé ou restauré, mais d'une conception moins élevée, est Bacchus avec Ampelos marchant, au *Musée Chiaramonti* du *Vatican* [B] ; — celui qui se trouve au *Palais des Doges* à *Venise* [C] (corridojo) lui ressemble, mais il est plus petit et moins remarquable ; — un autre, dans la salle principale de la *Villa Ludovisi* [D], accompagné d'un Ampelos à l'air impudent, est monumental et d'un style ampoulé ; — une statue, plus petite, bon travail romain, exposée aux *Uffizi* [E] (salle des Inscriptions), est, par suite de la restauration qui comprend aussi la base, tournée trop à gauche du spectateur ; — une autre, travail décoratif sans finesse, exécuté en vue d'un certain effet architectural, est dans la *Galerie de Parme* [F] (1) ; — enfin il existe, comme pendant, un Bacchus avec un Amour ailé, dans la 2e salle des Bronzes au *Musée de Naples* [G] ; on y voit aussi une excellente statuette de Bacchus le thyrse en main. Le plus grand nombre des figures de Bacchus sont des œuvres romaines sans importance ; quelquefois le motif en est bon, mais l'exécution lourde, l'art ayant cherché à exprimer la nature riche et délicate de Bacchus par des formes larges et opulentes. Telles sont les statues de Tor Marancio, dans la *Galleria de' Candelabri* du *Vatican* [H], et celles du *Musée de Naples* [I] (2e salle) ; la meilleure est celle qui a été fortement restaurée. Plusieurs, et des meilleures, sont à la *Villa Borghese* [J]. Dans un groupe original, trône Bacchus (?), et à côté de lui est une enfantine figure de jeune fille ; c'est une œuvre déjà moderne, mais positivement remarquable (même *Villa*, salle du Faune) [K]. — Quand le dieu a auprès de lui une de ses panthères, on trouvera toujours l'animal relativement très petit, ce qui fait qu'on a déjà voulu y voir un lynx, etc. Mais l'art grec, qui a représenté des chevaux plus petits que les cavaliers se tenant à côté, et même les fils de Laocoon dans des proportions moindres que leur père, a pris également la liberté de réduire les tigres et les panthères d'une longueur de six pieds à une dimension qui permît au dieu de dominer.

Nous devons citer enfin les deux charmantes figures de bronze (*Florence, Uffizi* [L], 2e salle des Bronzes, 3e vitrine) qui représentent Bacchus comme un adolescent de taille svelte ; dans l'une, il élève des deux mains des grappes de raisin ; dans l'autre, il rejette ses bras par dessus sa tête, qu'il penche à gauche en regardant la terre, avec l'expression de la plus douce mélancolie que ne rend aucune autre image en marbre du dieu.

(1) Cet exemplaire colossal a été trouvé dans les jardins Farnésiens sur le Palatin, avec un Hercule qui lui faisait face. L'Hercule est de même fait pour être regardé d'en bas. — Comparez, page 74, note 1.

Le charmant « Narcisse » écoutant l'écho, au *Musée de Naples* [A] (Bronzes, 2e salle), est probablement aussi un jeune Bacchus.

Bacchus enfant est avec Silène dans un groupe dont nous parlerons plus bas; un groupe dans la cour du *Palazzo Lante* à *Rome* (voyez plus bas), le représente comme nourrisson dans les bras d'Ino *Leucothée* [B].

Les bas-reliefs, ainsi que les sarcophages, où le dieu est figuré dans les poses et les actes les plus divers, nous le montrent assez souvent avec **Ariane** qu'il a sauvée, et qui, une fois admise près de lui, devait être faite à son image. Nous n'avons pas de statues où Ariane, compagne de Bacchus, soit représentée seule; cependant on a pris longtemps pour Ariane une des plus belles têtes de l'antiquité (*Museo Capitolino* [C], salle du Gladiateur mourant), jusqu'à ce que de nouveaux chercheurs (1) aient cru y reconnaître un tout jeune Bacchus. Les yeux, les joues et la bouche expriment justement ce qu'il y a de plus beau et de plus suave dans le type de Bacchus : l'abandon dans une douce volupté et un bien-être indicible. Dans la salle du Faune, qui fait suite, se trouve une tête moins remarquable [D], quoique belle encore, dont le vrai nom reste douteux. (Les yeux sont destinés à être incrustés d'une autre espèce de pierre, comme beaucoup d'autres têtes.)

La belle statue qui, aux *Uffizi* de *Florence*, premier corridor, se nomme Ariane [E] a une tête antique de bacchante qui ne lui appartient pas; le corps a dû être celui d'une Muse; le côté gauche, presque vertical, présente deux tronçons qui montrent qu'elle a dû s'appuyer sur quelque chose. Il faut faire abstraction des deux bras.

Ce caractère, pur et divin dans Bacchus, reflète chacun de ses traits, comme des rayons, sur les personnages de la suite; c'est la joie de la nature à tous ses degrés, selon la manière d'être plus noble ou plus vulgaire de chacun. Il faut se représenter le « Thiasos » comme un ensemble, comme le trait caractéristique de la scène, ainsi qu'il est figuré dans plusieurs excellents bas-reliefs, dans beaucoup d'images de tombeaux, assez bonnes ou médiocres, et sur beaucoup de vases. Mais déjà l'art des meilleurs temps, déjà des maîtres tels que PRAXITÈLE, ont compris les figures individuelles de cet ensemble comme des épisodes, et les ont traitées à part, et ce sont précisément les imitations de ces œuvres qui remplissent les galeries.

Toutes ces figures ont un trait d'animalité plus ou moins accentué; certaines parties du corps sont même empruntées aux animaux. C'est seulement ainsi qu'elles expriment la parfaite jouissance, le bien-être et cette pétulance sans frein à laquelle elles s'abandonnent.

Le groupe principal se compose de **Satyres**. (Le nom romain et ita-

(1) A cause des petites cornes qu'Ariane n'a jamais.

lien de « faune » ne peut qu'induire en erreur, et l'on fera bien de l'éliminer.) Leur signe distinctif est le nez camus, plus ou moins marqué, les oreilles un peu pointues, souvent aussi une petite queue et deux amygdales saillantes ; en fait de vêtement, une peau de bête. Mais dans cette seule espèce on remarque déjà la gradation la plus variée. Le plus noble, qui se tient le plus près de Bacchus, c'est le satyre qui vient de jouer de la flûte ; il s'appuie contre un tronc d'arbre, quelquefois il porte une couronne ; c'est un des motifs les plus gracieux et les plus sympathiques de l'art antique, imité probablement du *Satyros Periboëtos* de PRAXITÈLE. Les exemplaires qui nous ont conservé cette œuvre sont innombrables ; le meilleur de l'époque romaine est au *Museo Capitolino* [A] (salle du Gladiateur mourant) (1) ; d'autres bons exemplaires sont au *Braccio Nuovo* du *Vatican* [B] et à la *Villa Borghese* [C] (salle du Faune). Deux reproductions romaines médiocres (au *Palais Pitti*, à *Florence*, vestibule intérieur au-dessus de l'escalier principal), joignent au Periboëtos un petit Pan [D] ; cette adjonction rompt l'isolement, qui est essentiel pour l'expression spirituelle de la figure. — La prédominance de la jouissance ne se montre dans le Periboëtos que par la rondeur des traits et par le ventre un peu proéminent, la malice ne se lit que dans un trait à peine visible de la figure.

Comme copie d'un original non moins célèbre dans l'antiquité du même PRAXITÈLE, et d'une facture très distinguée, il ne faut pas omettre le *Satyre échanson* de la *Villa Ludovisi* [E]. Un torse excellent, malheureusement mutilé, est au *Vatican* (*Galleria de' Candelabri*, n° 11).

Son frère, plus jeune encore, est le *Satyre enfant*, qui va jouer de la flûte, ou vient de s'interrompre, ce qui est difficile à distinguer à cause des restaurations. Il est adossé et ses jambes sont croisées. On en voit de bons exemplaires au *Braccio Nuovo* du *Vatican* [F], dans la galerie supérieure du *Museo Capitolino* [G] et ailleurs. Un autre, de moindre importance, est dans la salle ovale de la *Villa Albani* [H]. Aucun ne répond à la grâce de l'original. Un fragment est dans la *Galerie de Parme* [I] (l'« Amortorso » qui s'y trouve aussi est plutôt un satyre). Les satyres enfants, dont il nous reste quelques têtes charmantes, ont une expression insouciante, ou impertinente et moqueuse ; une petite tête, presque innocente et qui rit gaiement, est dans la galerie supérieure du *Museo Capitolino* [J] ; nombre d'autres têtes, avec des expressions différentes, sont au *Museo Chiaramonti* du *Vatican* [K].

Parmi les figures de satyres les plus nobles est, en général, celui qui porte sur son épaule Bacchus enfant. Sa démarche légère et son rire, son corps élancé et souple, mû comme par un ressort intérieur, le distinguent essentiellement du Periboëtos et le rapprochent déjà des autres satyres.

(1) Un des plus beaux torses (peut-être l'original même de Praxitèle) a été trouvé au Palatin ; maintenant il est à Paris ; le moulage en plâtre est au musée des fouilles françaises du *Palatin* [L].

Très restauré le plus souvent, il laisse des doutes quant à la position de ses bras et à la figure du dieu enfant. Exemplaire remarquable, mais très retouché, au *Musée de Naples* [A] (3e corridor); d'autres au *Braccio Nuovo* du *Vatican* [B] et à la *Villa Albani* [C] (galerie latérale de droite). L'enfant est parfois regardé seulement comme un jeune Bacchant. — On retrouve de temps à autre la même force dans la figure d'un satyre portant un chevreau.

Autant la flûte convient au satyre idyllique solitaire et au repos, autant les cymbales et le tambourin sont les attributs du cortège de Bacchus en marche. Les figures dont nous allons parler expriment une ivresse tantôt joyeuse, tantôt sauvage, qui anime d'une seconde vie, d'une vie infernale, les corps souvent admirables. La célèbre statue florentine des *Uffizi* [D] (tribune) exprime l'enthousiasme musical le plus violent qu'on puisse imaginer; le mouvement montre bien que dans cette musique la mélodie est subordonnée au rythme dont l'allure sauvage est admirablement rendue. La tête et les bras, ainsi que les cymbales, ont été restaurés par Michel-Ange : c'est, malgré la surface endommagée, l'un des meilleurs types de satyre. — Tout différent, mais incomparable aussi dans son genre, est celui de la *Villa Borghese* [E] (au milieu de la salle du Faune), restauré à tort en joueur de cymbales; virtuose consommé et danseur en même temps, il tourbillonne sur ses deux pieds avec une vitesse prodigieuse; ses membres nerveux tendus par la danse, son visage original et laid, sont traités on ne peut plus spirituellement. D'après ses joues gonflées, comme d'après les représentations des bas-reliefs, on doit se le figurer en joueur de flûte.

Plus désordonnée et plus sauvage encore est la mimique du danseur colossal [F] de la même collection (salle principale), auquel celui qui l'a restauré a mis une houlette en main. L'œuvre, dans ses parties anciennes, peut encore être regardée comme bonne, cependant certains détails, par exemple le gonflement des veines abdominales, etc., ne sont plus d'un effet agréable dans de grandes proportions. Un troisième satyre, de grande taille [G], qu'on voit dans la salle du Faune, est moderne pour plus de la moitié. — Deux statuettes presque identiques, satyres dansant avec des cymbales, très renversés en arrière, dans la *Galleria de' Candelabri* du *Vatican* [H], sont peut-être imitées d'un original célèbre. Elles sont restaurées exactement, et nous présentent le plus comique des motifs : un satyre qui tient sa petite queue d'une main, et qui, en renversant la tête de toute sa force, arrive à la regarder. Reproductions dans les musées hors de l'Italie. — Un zélé joueur de la double flûte, petit bronze aux *Uffizi* [I], deuxième salle des Bronzes, troisième vitrine.

Quelquefois l'artiste a plutôt voulu rendre de simples sauts de joie qu'une véritable danse. Peut-être en est-il ainsi dans la ravissante statuette de Pompéi au *Musée de Naples* [J] (2e salle des Bronzes); regardant au ciel, et claquant des doigts en l'air, ce gai compagnon, qui n'est

plus jeune, est comme soulevé au-dessus de terre par sa danse et pousse un cri de joie qu'on croit entendre.

Au *Musée de Latran* [A], une très bonne statuette de satyre (dont un artiste, en restaurant les bras, a fait un danseur qui joue des castagnettes), est, selon Brunn, dont l'opinion a la plus grande vraisemblance, une copie d'après Myron : ce serait Marsyas se précipitant avec une joyeuse surprise sur les flûtes que Minerve vient de rejeter. Il ne faut pas manquer de comparer cette œuvre, eu égard au mouvement choisi, au Discobole de Myron (*Sala della Biga* du *Vatican*).

Enfin il est essentiel de citer les motifs qui mettent en rapport les satyres et le vin, dont la qualité, la préparation et l'action sont principalement figurées avec eux et par eux. (Les génies et les Amours préparant le vin sont, en général, des inventions postérieures et plus faibles.) Les bas-reliefs donnent un cycle d'images complet ; nous sommes obligé de nous restreindre aux statues.

Déjà la grappe cause au satyre un plaisir sensuel : il la tient en l'air et la contemple avec une gaieté mêlée de désir, que l'art exprimait volontiers avec raffinement. Le *Fauno di rosso antico* du *Musée Capitolin* [B], salle du Faune, est un chef-d'œuvre. C'est une statue moderne dont une bonne moitié est restaurée, mais ce qui reste du trait primitif est un modèle de la manière dont on traitait un satyre. Une reproduction en marbre dans la grande salle du même musée [B*] ; un bon exemplaire, également en rosso antico, dans le *Gabinetto delle Maschere* au *Vatican* [C]. D'autres copies se voient encore ailleurs.

Si ce type rend bien la hardiesse du satyre adulte, d'autres statues nous présentent le même motif avec une figure plus jeune et plus noble, et une expression plus calme ; ce sont des figures élancées en marche, dans le genre du satyre qui porte Bacchus enfant ; par malheur, presque toutes sont fortement restaurées, de telle sorte cependant qu'on peut deviner un original excellent qui devait réaliser un idéal particulier de forme et de mouvement souple et juvénile. Trois exemplaires de valeur inégale se trouvent au *Musée de Naples* [D], 3e salle ; un autre, en marbre de Paros, avec une tête authentique, très noble, mais d'une exécution indécise, aux *Uffizi* à *Florence* [E], 1er corridor.

A ce groupe appartiennent encore les œuvres qui suivent. Le beau satyre à la corne d'abondance dont l'expression idéale est tellement frappante qu'il est placé sans entourage, dans la grande salle de la *Villa Ludovisi* [F] (1). Dans le groupe qu'on appelle *Bacchus et le Faune* (second corridor des *Uffizi* de *Florence*) [G], la seule partie ancienne d'un bon travail est le torse de la première figure, qui appartenait sans doute à un satyre jeune et de type noble. A côté, le petit Faune accroupi est moderne, ainsi que tout le reste. — Un très beau torse de satyre du même

(1) Une répétition est au *Musée de Palerme*.

style, mais accusant un âge plus avancé, penchant à droite, se voit au même musée, salle de l'Hermaphrodite [A]. Il n'est pas restauré, mais poli. Au *Palais Pitti* (vestibule extérieur, en haut de l'escalier principal), deux satyres taquinent leurs panthères en tenant en l'air des grappes de raisin [B]. C'est un motif assez fréquent, mais parfois imaginé par l'artiste qui a restauré la statue.

Quelques têtes de satyres entièrement masquées de pampres rendent à merveille la convoitise aux aguets : l'expression des yeux et les dents serrées rapprochent ces figures des masques. Il y a au *Musée Chiaramonti* du *Vatican* [C] un modèle du genre; cheveux, barbe et moustaches ne sont que raisin et feuilles de vigne. Au *Braccio Nuovo* du *Vatican* [D], deux satyres assis, avec des outres, traités simplement comme décoration d'une fontaine, mais d'une conception heureuse, expriment bien l'effronterie qui naît du vin. Rien que la manière dont sont écartées leurs jambes (en partie anciennes, en partie restaurées, et habilement) est si parlante que cette attitude ne pouvait convenir qu'à des satyres pris de vin. C'est encore à un satyre effronté et malicieux qu'appartenait, soit dit en passant, le petit torse du *Musée de Naples* [E] (3e salle) qui, autrefois, rejetait de l'eau par sa bouche allongée.

Un autre air, exprimé à merveille, c'est la béatitude dans l'ivresse. Nulle part cet état de l'âme n'est plus joliment rendu que dans le Satyre barbu, couché sur son outre : il lève la main droite et semble envoyer une chiquenaude à l'univers entier (*Musée de Naples* [F], salle des grands Bronzes [3e]). La vie et la souplesse particulières aux corps des satyres s'accusent avec une grande vigueur dans la ligne mouvementée qui va de l'épaule gauche, appuyée sur l'outre, jusqu'à la cuisse droite. On peut comparer à cette œuvre un satyre du *Vatican* (*Galleria delle Statue*) [G], bon travail, mais très retouché.

A côté de ces figures, de pauvres vieux satyres (ou plutôt des silènes) dédaignés, à l'air maussade, partent en traînant des outres. La plupart décoraient des fontaines. On en voit un dans la salle ovale de la *Villa Albani* [H]. Dans la *Galleria de' Candelabri* du *Vatican* [I], on trouve aussi un jeune porteur d'outre d'une gaieté brutale.

Enfin le sommeil triomphe du satyre ivre. L'Italie ne possède pas en ce genre d'œuvre qui égale le célèbre Faune Barberini de la Glyptothèque de Munich. La statue en bronze du *Musée de Naples* [J] (3e salle des Bronzes), imitation un peu conventionnelle et fortement restaurée, n'est intéressante que par le motif. Le Faune dort, assis sur un quartier de roc, le bras droit rejeté sur la tête, le bras gauche pendant, comme s'il venait de laisser tomber la coupe.

Un type de satyre, **Marsyas**, a fourni, par son sort bien connu, un des rares motifs de supplices que l'art antique ait traités. Peut-être n'y eût-on pas songé, si la souple musculature du satyre, pendu par les bras,

n'eût précisément offert un sujet d'un rare intérêt. Il y avait dans l'antiquité un groupe fameux qui représentait sans doute Apollon, un ou deux esclaves et l'infortuné satyre : les figures du Marsyas que nous possédons, entre autres celles de la *Villa Albani* [A] (au Café), deux encore aux *Uffizi* de *Florence* [B] (entrée du second corridor; la figure de gauche a été complétée par Donatello), sont des reproductions isolées qui ne donnent, à vrai dire, qu'une faible idée de l'art consommé que nous pouvons supposer dans l'original. — La représentation d'un satyre écorché devait être l'affaire de l'art moderne qui, dans le Saint Barthélemy, a voulu saisir l'âme par le spectacle de la souffrance la plus poignante. (Statue de Marco Agrate dans la galerie du chœur à la cathédrale de Milan.) Dans la fresque de Michel-Ange (Jugement dernier, de la chapelle Sixtine), le saint montre bien aussi la peau qu'on lui a enlevée, mais son corps est déjà revêtu d'une peau nouvelle. Nous croyons reconnaître un autre satyre souffrant dans le remarquable torse colossal des *Uffizi* [C] (salle de l'Hermaphrodite), de la meilleure facture grecque. A en juger par ce qui reste de la cuisse gauche, il devait être assis ou appuyé, et cependant les formes du corps expriment la plus grande agitation. De quelle nature était sa souffrance? lui enlevait-on une épine, ou était-ce quelque chose d'analogue? on ne saurait le deviner. C'est un satyre vigoureux et sauvage; sa poitrine et son dos sont d'une force herculéenne, son ventre proéminent montre des veines en saillie.

L'un des plus vieux satyres, toute une génération même, porte le nom de **Silène**. Il pourrait être le père bienveillant de toute la bande, si son incorrigible amour du vin ne le forçait trop souvent à réclamer l'appui secourable des jeunes satyres, et ne lui enlevait toute considération. Le vieillard, gras, chauve, risible, ne peut pas même se tenir sur son petit âne; on est obligé de le traîner sur un chariot; aussi le taquine-t-on sans pitié. Cependant on ne connaît guère ses défaillances privées que par les vases et les bas-reliefs : en statue il fait meilleure figure. La toison bouclée qui couvre tout son corps, la facture des pieds et des mains, même sa laideur presque agréable, lui donnent parfois un air qui n'est pas commun. On accordera, par exemple, que le Silène de la *Villa Albani*, (Café) [D], ne fût-ce que pour la jolie pose des pieds, appartient à la race des bons vivants qui ont quelque allure. Un autre exemplaire très bon, mais moins bien conservé, se trouve dans la *Sala delle Muse* au *Vatican* [E]. — En général, pourtant, Silène et son outre sont trop inséparables pour qu'on puisse sauver entièrement le pauvre vieillard. Il est à califourchon sur l'outre élastique et la tient par deux extrémités (statuette du *Musée de Naples* [F], 2e salle des Bronzes); le col, en général, servait de bouche de fontaine. Il caresse le cher réservoir (statuette du même musée) comme la petite panthère de Bacchus (autre statuette du même musée). Une petite figure de marbre de la *Galleria de' Candelabri*

au *Vatican* [A] représente l'instant comique où, malgré toute sa bonne volonté, Silène ne peut plus mettre en communication l'outre et la corne à boire. Deux vieux Silènes endormis près de l'outre, dans la salle 6 du *Musée de Latran* [B].

Une petite statuette du *Musée de Naples* [C], 2e corridor, représente les conséquences de cette conduite : Silène, probablement raillé sans merci, demande grâce à genoux et les mains jointes. Le même motif se trouve fréquemment sur des vases. Comme sujet décoratif pour une fontaine, le satyre repose de tout son poids sur un cep chargé de raisins dans lequel est pratiquée la bouche d'eau (*Uffizi* [D], salle des Inscript.).

Mais parfois Silène fait preuve d'une nature plus élevée; il fut l'éducateur et le gardien de Bacchus pendant la jeunesse du dieu. Nous le voyons aussi tenant dans ses bras Bacchus enfant, lui souriant avec tendresse; c'est alors un satyre élancé et barbu; il commence à peine à vieillir, ses formes sont athlétiques sans exagération. Tout le caractère de ses traits subsiste, mais très ennobli. Bonne statue au *Braccio Nuovo* du *Vatican* [E]; têtes au *Musée de Naples* [F] (3e salle) et dans la galerie supérieure du *Museo Capitolino* [G]; la meilleure, sans contredit, des statues de ce type, celle qu'on peut regarder comme classique dans l'exécution des détails, a été transportée au Louvre, avec l'ancienne collection Borghèse.

Descendons un degré plus bas vers l'animalité, et nous trouvons les figures de **Pan**. D'après les œuvres d'art que nous possédons, ce solitaire habitant des forêts, moitié bête, moitié dieu, s'est joint depuis longtemps au cortège de Bacchus, où il a donné naissance à une véritable génération. Comme figure isolée, il n'est parvenu jusqu'à nous que dans des œuvres décoratives accessoires où l'on peut en tout cas étudier la transition très habile des pieds de bouc au torse humain du satyre, et, dans le visage, le spirituel mélange des traits de l'homme avec ceux de la bête. Au *Vatican* [H], salle des Bustes, une tête d'un bon travail nous montre une expression de visage qui, de profil, ressemble à celle d'un singe. Deux grands Pans en cariatides, dans la cour du *Museo Capitolino* [I]; un masque de Pan très accentué, ancienne bouche de fontaine, se voit au même musée, salle du Faune [J]. — On trouve fréquemment un petit Pan en manteau, la syrinx à la main, avec une expression comique d'attente et de curiosité. C'est sans doute un sujet grec; il y en a un dans la cour du *Museo Capitolino* [K], un autre dans le jardin de la *Villa Albani* [L]. Celui qui est dans le jardin de la Villa Ludovisi date du XVIe siècle; ce n'est pas une œuvre de Michel-Ange, mais d'un imitateur affecté. — Un buste intéressant du *Museo Capitolino* [M] (galerie supérieure) est regardé avec beaucoup de vraisemblance comme un buste de Pan.

Parmi les groupes, celui de Pan et d'Olympos nous est resté sous

forme d'imitation passable d'une œuvre excellente. Le contraste de la pose et des formes entre le dieu des forêts et le tout jeune satyre, auquel il apprend la musique, avait pour l'art le même attrait peu commun que présentait à un degré plus haut le sujet d'un Centaure enseignant un jeune héros. C'est *Florence* qui possède les meilleurs groupes : l'un invisible au magasin des *Uffizi* [A] ; un autre dans le premier corridor des *Uffizi* [B] ; la tête d'Olympos est bien antique ; l'expression en est agréable et enjouée ; dans le 2e corridor du même musée, on voit un Olympos tout seul [C], d'un travail grossier, mais bien conservé ; — un autre bon exemplaire dans le cabinet secret du *Musée de Naples* [D] ; d'autres plus médiocres dans le vestibule de la *Villa Ludovisi* à *Rome* [E] ; — d'autres à demi modernes à la *Villa Albani* [F], dans le sous-sol du Café. On en trouve encore ailleurs.

Dans la *Galleria de' Candelabri* au *Vatican* [G], est un petit groupe, fortement restauré, représentant ce très joli motif : Pan à qui un satyre enlève une épine du pied ; la *Casa di Lucrezio* à *Pompéi* [H] en conserve un autre exemplaire.

Certains groupes où Pan figure sont tels qu'on ne les expose guère dans les collections italiennes. Par exemple, un hermaphrodite repoussant les obsessions de Pan [I], petit groupe aux *Uffizi* (salle de l'Hermaphrodite) ; ici le dieu des bois est entièrement moderne : on le dit de Benvenuto Cellini.

En outre, Pan est représenté tout seul sous une figure presque entièrement humaine, mais les cornes sortent légèrement de son front et ses pieds sont encore des pieds de bouc : bas-reliefs dans la salle 6 du *Musée de Latran* [J] ; buste de terme dans la *Villa Borghese* [K].

Ce ne sont pas les formes premières, mais celles qui devinrent plus tard classiques, qui nous amènent à parler ici des **Centaures**. Eux aussi, d'abord chasseurs et ravisseurs farouches, se joignent au cortège de Bacchus, vers lequel l'amour du vin les avait toujours attirés. Quelquefois sur les bas-reliefs ils traînent le char du dieu à la place des panthères ; sur leur dos est monté un petit génie qui les mène ou qui leur parle. En raison de ce caractère bachique, les deux plus remarquables statues de centaures, avec une statue du Louvre, œuvre d'Aristeas et de Papias d'Aphrodisias, exposées dans la grande salle du *Museo Capitolino* [L], portent sur leur corps de cheval chacun un petit Amour, qui leur tient les deux mains enchaînées, et non pas le satyre, que les arrangeurs ont ajouté (1). Le travail, quoique datant seulement d'Adrien, est excellent, et la transition des formes humaines aux formes animales est rendue avec un tel sentiment de la vie qu'on serait tenté de croire à la réalité de ces êtres fabuleux ; l'invention est du temps

(1) Le centaure Borghèse conservé au Louvre, et le centaure de la salle des Animaux au *Vatican* [M], montrent comment il convient de compléter les deux statues.

des successeurs d'Alexandre. La ressemblance du centaure le plus âgé avec le Laocoon reste toujours frappante; en tout cas, on a voulu représenter le contraste entre la vieillesse et la jeunesse, la gaieté et la mélancolie.

On comprend, du reste, que la statue de marbre n'était pas la forme propre à montrer le centaure en plein mouvement bachique. Un grand nombre de petits tableaux pompéiens, vraiment admirables, nous donnent une idée complète de ce qu'on accordait aux satyres et aux centaures.

Quant aux figures féminines du cortège de Bacchus, on en voit beaucoup sur les bas-reliefs et les peintures, très peu sous forme de statues. On peut souvent douter si telle statue représente Ariane. Devant une figure du *Vatican* (*Gabinetto delle Maschere*) [A], dont le mouvement et la draperie sont admirables, nous hésitons à décider si c'est Ariane ou seulement une bacchante dansant; cette suave tête de bacchante couronnée de lierre est bien antique. — Une jeune faunesse de la *Villa Albani* [B] (galerie latérale de droite), à qui l'on a rajusté une tête, celle d'une autre statue peut-être, laisse deviner sa nature par les traits de son visage. Le petit nez camus est pareil à un nez d'enfant; le mouvement de la danseuse a donné, peut-être avec raison, l'idée de lui mettre en mains des cymbales. Une autre faunesse, au repos et debout, ayant une peau de bête par-dessus la tunique, dans la salle inférieure du *Palais des Conservateurs* au *Capitole* [C]; malheureusement il est douteux que la tête de cette statue, bien conçue, soit authentique. — Une bacchante svelte et marchant à grands pas, suivie d'un lynx plus petit que nature, et restaurée à la tête et aux bras d'une manière déplorable, nous présente un beau motif médiocrement exécuté à l'époque romaine (*Uffizi* [D], corridor de communication). — Une charmante statue drapée de bacchante (?) se voit au *Palais Valentini* à *Rome* [E], à droite de l'entrée sur la Piazza di SS. Apostoli. — Une jolie bacchante, avec une peau de bête, dans le *Palais des Doges* à *Venise* [F] (corridor), a maintenant une tête de Diane. — Enfin il existe des Silènes féminins. Une figure excellente en ce genre, dans la galerie supérieure du *Museo Capitolino* [G], nous représente une vieille, assise à terre, et qui a avec l'amphore des rapports au moins aussi intimes que ceux de Silène avec son outre; sa tête maigre se lève avec une expression de plaisir; sa bouche ouverte et son gosier semblent encore avaler. Ce tableau de genre, un peu rude, ne doit pas être compris dans le cercle bachique. La *Villa Albani* [H] pourtant possède un Pan féminin; des centauresses et des satyres féminins se rencontrent sur les peintures pompéiennes et sur les bas-reliefs des sarcophages.

Toutes ces figures ne sont que des parties d'un grand tout, que l'imagination doit recomposer, non sans peine, à l'aide des sculptures des bas-

reliefs et des peintures, ainsi que des descriptions des poètes. Il est évident que jamais les combinaisons de l'artiste ni celles du chercheur ne reconstitueront le cortège bachique tel que Skopas ou Praxitèle le voyaient passer en imagination. L'art grec plus moderne ne se lassa jamais d'enrichir ce cycle de scènes et de motifs nouveaux. Lorsque les Grecs eurent conquis l'Orient, ils symbolisèrent leurs propres exploits en représentant Bacchus comme le vainqueur des Indes, et son cortège comme celui d'un triomphateur dont faisaient partie les rois d'Orient faits prisonniers, les chariots pleins de trésors et des animaux de trait asiatiques. Les sacrifices, les festins, les fêtes, les danses bachiques, etc., furent variés à l'infini, et toute la décoration des maisons et des ustensiles domestiques fut inspirée des sujets et des symboles bachiques.

Abordons maintenant le groupe remarquable qui fait pendant à celui de Bacchus.

A propos de Neptune, nous avons déjà indiqué que l'art antique symbolisait le côté triste et furieux de l'élément liquide. Mais plus tard le cortège des divinités de la mer se transforma, d'après le cortège bachique, en un groupe bruyant, voire même joyeux, probablement à la suite d'une œuvre célèbre de Skopas, et les **Tritons** empruntèrent aux satyres leurs oreilles, aux centaures les pieds de devant qui donnent à leur buste sa véritable base par rapport à la queue de poisson qui termine leur corps. Cependant le triton, même le plus jeune, a le plus souvent une expression mélancolique et passionnée qui se révèle dans les yeux profondément enfoncés, les sourcils particulièrement froncés et arqués, la bouche belle, mais tournée d'une façon convulsive, et le front sillonné de rides. Tel est le superbe torse de Triton du *Vatican* [A] (galerie des Statues). Tout auprès (salle des Animaux) est le groupe bien conservé d'un Triton qui enlève une Néréide et porte de petits Amours à cheval sur sa queue [B]; œuvre parfaitement conçue, mais d'une exécution très inégale. Le profil du cou est fortement accusé, ce qui ajoute sensiblement à l'expression de passion et d'effort. Ce groupe décorait sans doute une fontaine.

Une belle et vivante figure de jeune homme à cheval sur un dauphin, dans la salle égyptienne de la *Villa Borghese* [C], exprime par ses traits et ses gestes la souplesse et la joie. Mais cette figure tout humaine n'est pas un triton, c'est plutôt *Palémon,* et d'ailleurs la tête, qui est d'un satyre, provient d'une autre statue. Elle mérite d'être particulièrement remarquée comme l'un des plus jolis motifs de décoration pour une fontaine. L'eau jaillissait de la bouche du dauphin.

Chez les tritons, la jeunesse n'est pas toujours unie à une belle et grave tristesse; il y a encore, pour ainsi dire, des Silènes de la mer, vieux, barbus, à l'air gai, ou à la fois triste et comique. Ils sont immortalisés dans la mosaïque de la *Sala rotonda* au *Vatican* [D]; l'œuvre provient des thermes d'Otricoli. Ces divinités de la mer, hâlées par les

intempéries, portent sur leur queue relevée de jeunes et jolies **Néréides** et se mêlent à toutes sortes de monstres des flots, chevaux, griffons, bouc, taureaux, dragons de mer, etc., que les tritons s'amusent à lutiner, à nourrir ou à dompter. Ce sont des scènes de la vie intime du monde marin personnifié, qui sont traitées ici avec une intention comique.

Au contraire, sur les sarcophages, les vieux tritons ont ordinairement une expression sévère et triste.

On conçoit que les néréides, nues ou à peu près, étaient toujours des figures jeunes et gaies. Il n'existe guère en ce genre d'œuvres remarquables, mais nous avons des statuettes de conception charmante, bien que d'exécution trop souvent médiocre. Ce sont de gracieuses néréides chevauchant sur des béliers de mer (exemplaires dans plusieurs endroits). La seule œuvre importante en marbre, la Néréide florentine [A], sur un cheval marin (2e corridor des *Uffizi*), révèle, malgré les mutilations et la restauration, un motif si charmant que dans cette décoration de fontaine, œuvre d'un artiste romain, on croit voir l'imitation d'une figure de Skopas.

Lorsque l'art antique, probablement après le temps de Praxitèle, cherchait une expression du beau, toujours plus frappante, il en arriva à créer l'**Hermaphrodite**, dont un mythe déjà existant lui fournit l'idée. Mais cette tentative n'eut pas un entier succès. On pouvait, tout en observant rigoureusement les lois du beau, donner à Bacchus la délicatesse féminine, aux Amazones l'expression héroïque et virile. C'était là une simple fusion des caractères virils et féminins qui peuvent être le sujet d'une représentation idéale. Mais dans l'Hermaphrodite ce sont les attributs visibles des deux sexes qu'on réunit sur un même corps, comme s'ils constituaient la beauté et devaient l'exprimer avec deux fois plus de puissance. On oubliait d'abord que tout ce qui est monstrueux détruit à priori la jouissance et la remplace sinon par l'horreur, du moins par l'inquiétude et la curiosité; ensuite que le beau n'existe et n'est concevable que suivant des caractères déterminés et suivant leurs rapports, et qu'il s'évanouit par des fusions arbitraires de caractères différents (1). Néanmoins on fit tout ce qu'on put pour répandre sur les formes de cet être le plus grand charme sensuel; on imagina aussi pour l'Hermaphrodite des situations particulières, sur les bas-reliefs par exemple, où on le mêla à tous les gens de la suite de Bacchus; mais il resta, malgré tout, un être venant d'un monde étranger et abstrait. Comme on ne connaissait de lui aucune action particulière, on le représenta le plus souvent

(1) Les centaures, les tritons, les chevaux marins, etc., ne sont pas monstrueux, non seulement parce que la foi fondée sur la Fable est plus forte que l'évidence et que le doute, ce qui pourrait aussi se soutenir pour l'Hermaphrodite, mais parce qu'ils ne prétendent pas représenter des êtres organiquement constitués. Ces figures sont un assemblage symbolique et hardi de caractères divers, et non pas des êtres dans lesquels sont réunis des caractères contradictoires.

endormi, et l'art en fit le type de tout être jeune, aux formes belles et élégantes, en proie à un sommeil agité. Il en est ainsi de la superbe statue du Louvre, dont celle de la *Villa Borghese* [A] et celle des *Uffizi* [B] (placées aux endroits auxquels elles ont donné leur nom) sont des reproductions; la dernière est la meilleure, mais la plus mal conservée. Un torse du *Musée Chiaramonti* au *Vatican* [C] est celui d'un Hermaphrodite fuyant probablement devant Pan ou devant un satyre.

Le dernier dieu à qui l'art donna une forme idéale fut **Antinoüs**, le favori d'Adrien, que cet empereur plaça au rang des dieux. Il s'agissait de conserver, dans ses traits essentiels, l'image du jeune homme mort volontairement pour Adrien (130 ap. J.-C.), et en même temps d'en faire un idéal de beauté. Les traits et le corps y prêtaient plus que l'expression intellectuelle; c'est une figure aux formes pleines et riches; le front est large et la poitrine développée; les lèvres et le cou sont voluptueux. Cependant si belle que soit l'expression des yeux et de la bouche, spiritualisés par une tristesse juvénile, la figure garde comme une nuance de méchanceté, presque de cruauté.

Outre de nombreux bustes, qui donnent en général à Antinoüs l'air d'un jeune héros, par exemple ceux de la *Sala rotonda* au *Vatican* [D], il y a un grand nombre de statues dans lesquelles il est personnifié comme un génie bienfaisant, tenant parfois la corne d'abondance, ou comme telle ou telle divinité. Tels sont l'Antinoüs avec les attributs de Vertumne (salle 3 du *Palais de Latran*) [E], le grand buste d'Antinoüs qui figure dans un bas-relief de la *Villa Albani* [F], l'Antinoüs représentant Osiris au *Musée égyptien* du *Vatican* [G], et surtout le magnifique Antinoüs sous les traits de Bacchus, dans la Rotonde du *Vatican* [H] (autrefois au palais Braschi), qui est une des plus élégantes statues colossales de la dernière époque; parmi les statues héroïques sans attributs, celle du *Musée de Naples* [I] (corridor 3) est incontestablement l'une des plus belles.

La belle statue du *Capitole* (salle du Gladiateur mourant) [J] porte avec raison le nom d'Antinoüs. La figure reproduit le type d'un Mercure ou d'un athlète, mais les formes sont moins élancées, plus ramassées que dans les statues de ce genre; on ne peut nier la ressemblance de la tête avec les portraits d'Antinoüs, mais on ne retrouve pas dans cette œuvre le magnifique développement des formes qui est un des caractères des figures d'Antinoüs (1). Le soi-disant Antinoüs du *Vatican* (*Belvédère*) [K] est, comme nous l'avons dit plus haut, un Mercure.

Dans les derniers temps de l'empire, quand une superstition grossière poussait les Romains au culte des dieux étrangers, à cause même de leur

(1) Elle a plutôt quelque chose de cette tristesse qu'on voit sur les traits de Mercure, et sur le visage d'Antinoüs aussi, comme nous l'avons déjà remarqué.

origine étrangère, plusieurs divinités perdirent leur belle forme artistique. Cette dégradation atteignit d'abord **Isis**. Elle est à peine reconnaissable dans un buste colossal du *Vatican* (*Musée Chiaramonti*) [A]; les traits sont rigides et désolés sous un voile épais qui rappelle son antique coiffure égyptienne, et un lourd collier tombe sur la poitrine.

Comme un spectre ou un masque grossièrement travaillé apparaît la tête de la « grande mère » (**Cybèle**) placée dans le corridor du bas du *Museo Capitolino* [B]. Le culte du IIIe siècle n'avait plus besoin des belles formes de l'art, que l'on n'avait d'ailleurs jamais prises pour modèles même dans les meilleures figures de Cybèle (Cybèle sur un lion, à la *Villa Pamfili* à *Rome* [C]; une petite Cybèle assise, au *Musée de Naples* [D], salle 3). Sur la belle tête qui lui fait face, on a placé arbitrairement la couronne murale; une copie de cette tête, sans attributs, se trouve dans la salle des Muses de la *Villa Borghese* [E] (1).

Pour donner une idée de l'histoire déplorable de l'art romain des derniers temps, nous citerons encore quelques-unes de ces œuvres difformes : l'*Anubis* à la tête de chien, revêtu d'une toge romaine (*Musée de Naples* [F], salle égyptienne); les *Eons* (Bibliothèque du *Vatican*) [G]; la *Diane d'Éphèse*, aux nombreuses mamelles (*Galleria de' Candelabri* au *Vatican*) [H]; la même avec un corps jaune, la tête et les extrémités noires (*Musée de Naples* [I], salle 1; *Palais de Latran* [J], salle 11); la même, en marbre blanc avec ornements noirs (Café de la *Villa Albani* [K]), etc.

L'art antique a personnifié l'étranger, le **Barbare**, en trois types qui restent invariables sous la diversité des motifs.

Le type le plus noble est celui de l'Asiatique et en particulier du *Phrygien*. Dans les œuvres anciennes, par exemple, les Troyens que l'on voit dans les groupes sculptés par les artistes d'Égine, l'Asiatique ne se distingue des figures du monde classique que par le caractère du costume : tunique à manches, braies et bonnet phrygien. Plus tard, lorsqu'on unit l'idée de mollesse à tout ce qui était asiatique, les manches et les braies s'élargirent et eurent des plis nombreux, et l'on y ajouta un ample manteau. Tel est le *Pâris* assis du *Vatican* (*Galleria delle Statue*) [L], œuvre très heureusement conçue, mais d'une exécution insignifiante. (Sur Pâris enfant, v. plus haut.) Pour les divinités asiatiques qui furent admises par le culte romain, l'art adopta plus tard ce type depuis longtemps consacré, comme le prouvent les groupes nombreux qui représentent *Mithra* à genoux sur un taureau (le meilleur est celui du *Vatican*, salle des Animaux [M]; bas-reliefs dans un grand nombre d'endroits). La même observation s'applique aux figures d'*Attys*. (Celle des *Uffizi* [N], corridor 1, est fortement restaurée et retouchée.)

(1) On n'est pas sûr que ces deux têtes représentent Cybèle.

Dans le beau bas-relief grec, salle 4 du *Palais de Latran* [A], *Médée* porte aussi le costume asiatique.

L'art donna un tout autre caractère aux esclaves (scythes?), que l'artiste a représentés le plus souvent avec une intention comique. Ce sont des figures vieillottes, à la fois niaises et rusées, qui semblent bégayer et vaciller sur leurs jambes, telles qu'elles devaient en Grèce servir à l'amusement de la maison. Parmi ces figures, citons le prétendu Sénèque du Louvre, ainsi que l'esclave à la baignoire dans la *Galleria de' Candelabri* du *Vatican* [B], etc. Il y a aussi quelques têtes vraiment parlantes : on croirait entendre le bégaiement sortir de la bouche ouverte de l'esclave étranger. Les esclaves bouffons étaient aussi, pour les petits bronzes, un sujet favori; il y en a plusieurs aux *Uffizi* (2e salle des Bronzes [C], 6e vitrine). — (Pour le *Rémouleur,* de la Tribune de Florence, voir ci-dessous, p. 129).

Enfin les Grecs et les Romains représentaient leurs ennemis ou combattant ou vaincus. Le type adopté en ce cas par l'art grec n'était pas celui des Perses, mais celui des Celtes, dont une invasion avait épouvanté au IIIe siècle av. J.-C. la Grèce et l'Asie Mineure. Les victoires que l'on remporta sur eux ont été immortalisées par des monuments dus surtout aux rois de Pergame, amis des arts, et qui plus que tout autre eurent à les combattre (1).

Au point de vue antique, le caractère distinctif des Barbares était, pour le corps, l'absence de cette grâce et de cette noblesse que lui donne la gymnastique; pour l'esprit, un embarras voisin de la stupidité. Quelle était dans ce jugement la part du préjugé et la part de la vérité, cela n'importe guère. Il suffit que les statues qui nous restent représentent des têtes et des corps nus dont le développement a des gradations différentes, bien que le type fondamental se reconnaisse toujours.

De l'école de Pergame il existe à Rome deux chefs-d'œuvre originaux : le *Gladiateur mourant* (au *Museo Capitolino* [D], dans la salle qui porte son nom,) et le *Barbare et sa femme* dans la salle principale de la *Villa Ludovisi* [E]. (On a reconnu depuis longtemps que ces figures ne représentent ni un gladiateur, ni Arria et Pætus.)

L'une et l'autre sont des figures d'hommes nues, empruntées probablement à des copies de motifs isolés qu'on a tirés de groupes célèbres de batailles. Dans le *Celte expirant*, la vérité du moment, c'est-à-dire de la dernière lutte contre la mort, est exprimée d'une manière admirable et par les lignes les plus nobles; si les Niobides n'existaient pas, on dirait qu'il est impossible de tomber d'une manière plus belle que ce Barbare mourant. L'artiste fait ressortir avec un soin particulier le caractère barbare (ou considéré comme barbare), afin que personne ne crût voir tomber un héros grec. Les formes de la poitrine, du dos et des épaules

(1) Voir aux additions, à la fin de cette partie.

sont vraiment communes, ce qui distingue le plus ce type de celui des athlètes, par exemple. La chevelure hérissée, la moustache et le *torques* (collier gaulois) complètent cette impression, et pourtant il reste une beauté de race toute particulière que l'artiste a rendue avec une entière fidélité. Remarquons que l'héroïque barbare meurt sur son bouclier. L'objet long et recourbé qui est à côté de lui est une trompette de guerre. Le groupe de la *Villa Ludovisi*, œuvre brillant du plus grand pathétique, représente un Celte qui a tué sa femme et se poignarde aussi pour échapper à la captivité. Les restaurations et les retouches n'ont pas réussi à effacer le caractère de la race. (Il sera plus facile de critiquer le bras droit que de le refaire; la femme est retouchée d'une manière déplorable, surtout de face, ce qui contraste fortement avec les parties intactes, les pieds par exemple, cette prétendue restauration a gâté malheureusement le seul type absolument certain qui nous reste de la femme barbare.) Ce qui est admirable et saisissant, c'est l'expression du moment, le geste énergique et désespéré de l'homme retenant encore sa femme qui vient de tomber morte, selon l'esprit de l'art antique, les affres de la mort ne sont indiquées que par les yeux éteints, par une légère contraction de la bouche et la pose on ne peut plus expressive des pieds.

Les Celtes sont aussi représentés, sur quelques sarcophages, dans leurs luttes avec les Grecs et les Romains. Nous citerons, non pour leur valeur artistique, mais parce qu'on croit démêler un souvenir de ces groupes de combattants dont nous avons parlé, les sarcophages qui sont dans les salles du rez-de-chaussée du *Musée Capitolin* [A] et dans le vestibule de la *Villa Borghese* [B]; d'autres sont conservés ailleurs. On peut considérer comme restes de ces groupes que nous avons mentionnés un certain nombre de statues de combattants morts ou mourants, en demi-grandeur naturelle, dispersées dans diverses collections, surtout italiennes; dans les temps modernes, Brunn les a identifiées avec raison aux offrandes sacrées du roi Attale qui avaient été placées sur le mur méridional de l'acropole d'Athènes : ces figures représentent la lutte des dieux contre les géants, le combat des Athéniens et des Amazones, la rencontre de Marathon et l'extermination des Gaulois en Mysie par Attale. On voit d'abord au *Musée de Naples* (3e corridor) quatre de ces statues [C] : un Perse mort, avec son bonnet et des braies; il est armé d'un bouclier et d'un sabre recourbé; un géant nu, étendu mort, de formes grandioses et sauvages; une Amazone morte et un Gaulois qui tombe, dans une attitude analogue à celle du Gladiateur, mais en sens contraire : toutes ces statues sont très bien conçues, mais l'exécution est plus ou moins embarrassée. — Au *Palais des Doges* à *Venise* [D], trois figures qu'on regarde avec raison comme des Gaulois : deux s'affaissent et rassemblent leurs dernières forces pour repousser leur ennemi; le troisième, un beau jeune homme, est étendu mort.

A cette série appartient encore un Perse, le genou en terre, dans une

attitude de défense (*Galleria de' Candelabri* au *Vatican* [A]) ; et, en dehors de l'Italie, deux figures semblables, l'une au Musée d'Aix, l'autre à Saint-Germain, près de Paris. Si l'on voulait y ajouter les deux statues équestres de mêmes dimensions que nous voyons au *Musée de Naples*, un chef grec (2e corridor), et une Amazone ou une Barbare qui tombe de cheval et expire [B] (4e salle), il ne serait que juste de prendre en considération les fortes retouches qu'on y a faites.

En outre, les arcs de triomphe, et autres monuments commémoratifs de victoires romaines, ont fourni nombre de bas-reliefs, de statues et de têtes de Barbares prisonniers. Les figures vêtues portent des bonnets, des tuniques à manches, des braies et des manteaux comme les Asiatiques : sans doute une tradition provenant de l'arc grec. Sur l'arc de triomphe de Septime Sévère, où l'on a représenté de véritables Asiatiques, des Parthes, etc., les boucles de la chevelure sont particulièrement accentuées. On a prétendu que deux belles statues qui décorent l'atrium du *Palais des Conservateurs* au *Capitole* [C] ont un costume qui rappelle le costume illyrien : nous ne pouvons nous prononcer à ce sujet. Ce sont les trois têtes colossales de Daces [D] exposées au *Braccio Nuovo* (*Vatican*) qui font connaître le plus clairement quel était le type du Barbare : front morne et triste, œil enfoncé, nez long et oblique (dans les figures où il n'a pas été restauré), des moustaches, la bouche détendue et à demi ouverte ; enfin la lèvre inférieure et le menton sont très caractéristiques. Sur d'autres statues, le désordre des cheveux est accentué, le nez est presque camus, les lèvres ne portent qu'une petite moustache.

Il y a une remarquable statue de Barbare dans la 14e salle du *Palais de Latran* [E], et une autre au *Musée de Naples* [F]. Le Barbare vaincu était très heureusement employé comme motif de cariatide ; c'est ainsi qu'autrefois, dans le temple colossal d'Agrigente, de gigantesques Africains soutenaient la corniche du bâtiment intérieur. Les figures si bien conçues qui soutiennent la corniche dans le *Tepidarium* des bains de *Pompéi* [G] sont peut-être une imitation réduite de ces cariatides d'Agrigente. Ce sont quatre types différents exécutés en terre cuite, et qui alternent. Quant aux deux cariatides agenouillées, en marbre blanc et violet (Paonazzetto) conservées au *Musée de Naples* [H] (2e corridor), ce ne sont pas des Africains, mais, malgré leur tête et leurs mains noires, des Barbares du type celtique que l'art a consacré.

Une autre figure agenouillée, qui porte sur l'épaule un vase restauré (*Galleria de' Candelabri* au *Vatican*) [I], est regardée comme un des esclaves qui accompagnaient Priam, dans la tente d'Achille, et portaient les présents. Une des statues de Barbares les plus célèbres, le *Rémouleur* (l'Arrotino), exposée dans la tribune des *Uffizi* de *Florence* [J], a été prise à tort dans ces derniers temps, par plusieurs critiques d'art, pour un ouvrage moderne. C'est un homme assez âgé, accroupi, qui aiguise, en regardant en l'air, un large couteau sur une pierre ; on le considère comme

un esclave scythe d'Apollon qui repasse le couteau avec lequel le dieu écorchera Marsyas. Au point de vue du style, cette œuvre se rapproche beaucoup de celles du temps des Diadoches (surtout du Gladiateur mourant); ce sont les retouches et un fort polissage qui lui ont donné l'apparence moderne. Que l'on compare au Rémouleur des œuvres authentiques ou des imitations du XV^e^ et du XVI^e^ siècle, et l'on verra clairement les différences essentielles de conception et d'exécution. La forme particulière de la tête, la chevelure, l'œil et la bouche devaient caractériser la race de l'esclave, comme c'est le cas pour le Gaulois mourant du Capitole (1).

Quant aux femmes barbares, nous avons déjà dit que les artistes avaient pris pour type les Amazones. Cette observation s'applique aussi, dans une certaine mesure, à la statue colossale de la *Loggia de' Lanzi* à *Florence* [A], dans laquelle on a cru reconnaître récemment Thusnelda, la femme de Germanicus, ou, ce qui est plus exact, une *Germania devicta* (Germanie vaincue); elle a de commun avec les Amazones la tournure énergique et svelte, ainsi que la forme de la tête; seules la longue tunique et la chaussure la distinguent d'une Amazone. Quelle douleur profonde, mais contenue, dans cette pose inimitable, ces cheveux épars, ce visage calme aux yeux désolés! La draperie, particulièrement belle, montre aussi que nous avons devant les yeux une statue de la meilleure époque romaine, provenant sans doute d'un arc de triomphe érigé par un prince de la maison d'Auguste.

Dans toutes les collections italiennes, on trouve un grand nombre de **statues d'enfants**; il y en a bien en tout plusieurs centaines. Ce devait être la décoration préférée des maisons et des jardins antiques, et l'on peut s'imaginer les niches, les fontaines, les charmilles ornées surtout de ces petites statues. Elles se distinguent toutes des statues modernes de ce genre par l'absence de rêverie et de sentimentalité que nos artistes aiment à prêter à l'enfance; ces figures antiques ont toutes un air amusant, espiègle et joyeux, même querelleur ou fripon; elles respirent toutes surtout la vigueur et la santé, qui devraient être le caractère principal de l'enfant. Un motif traité volontiers est la lutte et la victoire d'un bambin sur de petits animaux. — C'est par exception que le travail s'élève au-dessus de la valeur d'une œuvre décorative; mais on reconnaîtra que le plus souvent l'idée est originale et heureuse. La plupart de ces figures d'enfants se trouvent à *Rome*, au *Musée Chiaramonti* [B] et dans la *Galleria de' Candelabri* [C] au *Vatican;* il y en a d'excellentes au *Museo Capitolino* [D] et à la *Villa Borghese* [E]; un certain nombre de moins importantes au *Palais Spada* [F], et en d'autres endroits; le

(1) Il y a plus d'un siècle, le savant Gori a vu, chez un sculpteur de Florence, une réduction en argile de l'Arrotino, qu'on disait être de Michel-Ange, « qui avait heureusement corrigé les fautes de l'original ». (*Museum florent.*, III, p. 95.) C'est Gori qui, le premier, a émis le soupçon de modernité et cherché à le motiver.

Musée de Naples [A] en renferme quelques-unes qui sont distinguées; celles des *Uffizi* de *Florence* [B] sont presque toutes médiocres. (Quelques bons petits bronzes au même musée [C], 2e salle des Bronzes, 2e et 6e vitrines.) Deux bonnes petites têtes au *Musée de Parme* [D].

C'étaient d'abord des dieux que l'imagination se représentait volontiers dans leur tendre jeunesse. L'art se gardait bien d'annoncer le dieu futur en spiritualisant les traits avec intention; il ne représentait qu'un enfant avec des indications extérieures de costume et d'attributs. Il en est ainsi du *petit Mercure*, dont nous avons plusieurs exemplaires (*Vatican* [E], *Musée Chiar.* et *Gall. de' Candelabri*), et du *petit Bacchus*, si, parmi les nombreux enfants couronnés de raisin qui se trouvent dans ces mêmes galeries [F], on veut reconnaître le jeune dieu dans telle ou telle figure. Les statues du *petit Hercule* sont très nombreuses et de deux sortes : ce sont des épisodes de la jeunesse du dieu, comme l'extermination des serpents (marbre d'une authenticité douteuse, aux *Uffizi* [G], salle de l'Hermaphrodite; l'exemplaire en airain du *Musée de Naples* [H], 3e salle des Bronzes, n'est qu'une copie moderne); — ou bien de comiques réductions du héros adulte représenté avec la massue et la peau du lion sous les traits d'un enfant : ces dernières sont quelquefois difficiles à distinguer des enfants qui jouent avec ces mêmes attributs. A la *Villa Borghese* [I] (salle d'Hercule), il y a deux figures de ce genre, l'une au repos, l'autre menaçant avec sa massue; une troisième même sous les traits de Mercure; il y a encore plusieurs Hercule dans les endroits cités du *Vatican* [J]; l'un, quoique enfant colossalement grossi (grande salle du Musée Capitolin), est une statue comique en basalte, très désagréable. Plusieurs divinités ne sont presque jamais représentées que sous des traits d'enfants, comme le petit dieu de la convalescence, *Télesphore*, qui regarde de dessous son petit manteau à capuchon d'un air souvent espiègle et satisfait (*Vatican* [K], endroits cités; *Villa Borghese* [L], salle des Muses); et aussi *Harpocrate*, qui n'est plus l'enfant d'Isis, suçant son doigt, mais une belle et juvénile figure de dieu du silence. Il est transformé ainsi dans la statue du *Museo Capitolino* [M] (grande salle); l'artiste paraît avoir voulu lui donner de sept à huit ans, mais la statue est de plus grande taille; c'est une œuvre qui caractérise son époque; elle produit de l'effet, mais les formes en sont déjà vides.

Le *petit Phrygien* avec le tambourin et la houlette, qu'on peut prendre pour Attys ou Pâris en bas âge, est très gentil (*Musée Chiaramonti* [N]). Le torse de la *Villa Borghese* [O] (salle de l'Hermaphrodite), qu'à cause de son vase on considère comme un *Hylas* puisant de l'eau, surpasse totalement en valeur artistique les statues d'enfants existantes; c'est une petite tête d'une exécution belle et vivante et qui se trouve souvent reproduite.

Parmi la grande quantité de celles qui restent, beaucoup, qui sont pour la plupart les plus modernes et les plus mauvaises, se reconnaissent à

leurs ailes pour des génies ou des Amours. Pour la sculpture, cette différence entre les simples figures de genre ne fait pas grand'chose; mais elle est importante pour la peinture, qui peut faire planer des génies, et qui a fait de cette faculté l'usage le plus étendu à Pompéi. Une certaine quantité de bas-reliefs, d'une bonne époque, prêtent les occupations des adultes à des enfants ailés; la chasse, les jeux du cirque, la vendange, les courses de ce genre, se présentent souvent; au *Musée Chiaramonti* [A], par exemple, on voit une frise qui représente une chasse de génies contre des panthères et des boucs. Un relief du chœur de Saint-Vital de *Ravenne* [B] représente des Amours portant les attributs de Neptune et le trône du dieu; ils sont d'une grande beauté et datent probablement du siècle d'Auguste.

Les enfants qui jouent avec les attributs des dieux constituent, en général, une espèce particulière de bas-reliefs.

Les meilleurs sont presque partout ceux qui n'ont pas d'ailes. Il y a un trésor de naïveté innocente et drôle dans ces motifs, en partie souvent répétés. Les enfants tenant des fruits sont tantôt représentés dans la tranquille conscience de la jouissance présente, tantôt comme des voleurs furtifs (*Museo Chiaramonti* et *Galleria de' Candelabri* du *Vatican* [C]); pour les statues de fontaines, on se servait des petits porteurs d'amphores (même musée), de petits garçons sur des dauphins, des satyres enfants avec des outres, des cruches, etc. (*Musée de Naples* [D], 2e salle des Bronzes). D'autres sujets sont la parodie des faits et gestes des adultes, tels que les petits lutteurs, les porteurs de torches, les porteurs de trophées (*Museo Chiaramonti* et *Galleria de' Candelabri* du *Vatican* [E]); le jeu des enfants avec les masques tragiques est rendu avec une gaieté parfaite, par exemple par le petit garçon qui passe son bras à travers la bouche d'un masque (*Villa Albani* [F], Café), et par un petit garçon du *Musée Capitolin* [G] (salle du Faune), qui veut essayer l'incommode objet et l'a posé, en attendant, transversalement sur sa tête. Les rapports des enfants avec les animaux expriment tantôt la joyeuse possession (le petit garçon qui a des oiseaux dans son petit tablier, *Museo Chiaramonti* [H], les garçons aux canards, aux coqs, aux couleuvres, etc., *Galleria de' Candelabri* du *Vatican* [I], galerie supérieure du *Musée Capitolin* [J]; *Villa Borghese* [K], salles des Muses et de l'Hermaphrodite; *Uffizi* à *Florence* [L], salle de l'Hermaphrodite); tantôt la protection, comme par exemple dans la ravissante petite fille du *Museo Capitolino* [M] (salle du Gladiateur mourant), qui protège son petit oiseau contre un animal (le bras droit et le serpent sont restaurés); tantôt aussi la domination victorieuse, comme par exemple dans l'admirable *Petit Garçon à l'oie* (*Musée Capitolin* [N], salle du Faune), qu'il faut rapporter, selon toute probabilité, à un original de Boethos; quelquefois aussi c'est un tourment infligé avec méchanceté à l'animal, comme par exemple dans le petit garçon qui tient une oie par le cou en se mettant à genoux sur son

dos (*Musée de Naples* [A], 2e corridor; fortement restauré). On représentait aussi, en pendants, des enfants pleurant ou riant; il s'en trouve de médiocrement travaillés dans les collections citées. Unique dans son genre, et faisant ressortir avec intention le comique d'un certain type, est la statue en marbre blanc du petit nègre représenté en domestique de bain (*Galleria de' Candelabri* du *Vatican* [B]). — On conçoit qu'il se présente aussi des portraits d'enfants gentiment drapés dans une petite toge, souvent avec l'amulette ronde, la bulle, sur la poitrine. Une jolie figure de basalte de ce genre se trouve aux *Uffizi* [C] (salle des Inscriptions).

L'âge supposé de ces statues d'enfants est généralement de trois à cinq ans et ne surpasse que rarement celui de sept à huit ans. Un exemple de petites filles plus âgées est la gracieuse *Joueuse d'osselets*, dont il n'existe qu'un exemplaire dans les collections italiennes, au *Palais Colonna* à *Rome* [D]. On a évité la représentation du nu dans l'espace de temps qui s'écoule entre l'enfance et l'adolescence complète; l'art n'aimait pas les formes dures, maigres, sans maturité, et l'attitude incertaine; il marque glorieusement la reprise de son cycle de figures par ce qu'on appelle l'*Eros* de Praxitèle.

Une des plus célèbres statues, l'*Arracheur d'épine*, appartient peut-être à cette époque de transition. (L'exemplaire principal en bronze est au *Palazzo de' Conservatori*, au *Capitole* [E], salle du coin; reproductions aux *Uffizi* à *Florence* [F], corridor de communication, et à d'autres endroits.) La simplicité de la donnée, et l'intérêt puissant qu'elle éveille, enfin la beauté des lignes principales, de quelque côté que l'on contemple l'œuvre, lui donnent une valeur qui compense largement les détails de l'exécution.

C'est au même âge à peu près qu'est représenté le jeune sacrificateur (*Camille*) qui se trouve au *Nouveau Musée Capitolin* (salle du Vase) [G]; c'est un noble type, d'une pose décente et aisée, et d'un travail très net et très soigné.

La passion de la sculpture était si généralement répandue dans l'antiquité, que quiconque en avait les moyens se procurait au moins de petites **statuettes** d'airain, d'argile ou de marbre. Quelques-unes d'entre celles-ci faisaient l'office de dieux lares, et dans plus d'une maison de Pompéi on voit encore de petites niches de mosaïque ou de stuc qui servaient à abriter ces figures; mais la plupart étaient simplement placées dans la maison comme sujet de jouissance artistique. Comme ces petits animaux et ces statuettes de marbre devaient avoir l'air paisible dans la petite cour de la *Casa della Ballerina* à *Pompéi* [H], alors que la fontaine coulait et que le berceau verdoyait!

Sans contredit, le premier rang est occupé par un certain nombre de petites **figures de bronze** d'art grec qui, malheureusement, trouvent bien rarement leur place dans les collections publiques, mais prennent secrètement le chemin de l'étranger. La seule grande collection qui s'en

trouve au *Musée de Naples* [A] (2e salle des Bronzes), contient, à côté des plus grandes figures déjà nommées, des œuvres comme le *Bacchus écoutant* (Narcisse?), le merveilleux *Silène dansant*, la statue de fontaine d'un *Pêcheur à la ligne*, une *Amazone à cheval*, mais peu de premier ordre : la *Pallas*, le *Jeune Homme coiffé d'un casque*, plusieurs *Satyres dansant*, la *Petite Femme voilée*, etc., mêlées à de nombreux travaux romains. Il semble aussi que, parmi les terres cuites du même musée (5e salle des Terres cuites [B]), les meilleures manquent. (La *Porteuse d'amphore* et la *Danseuse voilée*, — toutes deux de premier ordre, — ne se trouvent en Italie qu'en copies.) — La collection florentine (*Uffizi* [C], 2e salle des Bronzes) contient bien des choses distinguées et en même temps plus favorablement exposées. — Au *Musée de Parme* [D], quelques très bonnes choses, la plupart de Velleia; ce qu'on a trouvé à *Monteu da Po* est à *Turin* [E]. — Si nous voulions entrer plus avant dans le style et la raison d'être de ces petits chefs-d'œuvre, cela nous mènerait trop loin; peut-être le spectateur est-il attiré rapidement vers eux par une certaine prédilection, et alors il devra reconnaître que l'art, même dans ces proportions parfois minimes, n'a renoncé à aucune de ses grandes et immuables lois. Les plus petites figures sont d'une conception plastique sans défaut; le charme et la gentillesse de l'ensemble ne servait pas à couvrir des formes et des lignes faibles. On sent que ce n'est pas un décorateur qui joue l'artiste, mais que l'art, capable de produire tout ce qu'il y a de plus grand, se délasse par des œuvres mignonnes pour sa propre jouissance. Naturellement il ne s'agit ici que des meilleures et des plus anciennes, car les romaines ne sont, en partie, que de faibles œuvres de fabrique.

Dans les collections romaines se trouve un nombre considérable de **statuettes de marbre** qui, malgré leur exécution médiocre, ont pourtant un intérêt particulier. C'est qu'elles sont presque toutes généralement (et même là où l'on ne peut le prouver directement) de petites reproductions de grandes statues et servent, pour cette raison, de documents irréfutables pour l'appréciation des grands originaux. Que l'on remarque, en dehors de cela, la simplicité du travail, qui est en opposition directe avec le léché et le joli des modernes copies d'albâtre. On ne demandait évidemment, au copiste antique, que de rendre le motif de l'ensemble en moyenne; le reste était complété par l'imagination et la mémoire. (Endroits principaux : le *Musée Chiaramonti* et la *Galleria de' Candelabri* au *Vatican* [F], ainsi que les salles de derrière de la *Villa Borghese* [G]. Quelques-unes dans le *Palais des Doges* à *Venise* [H], *Camera a Letto*, et dans la salle des petits marbres au *Musée de Naples* [I].)

Pour la tâche la plus haute et la plus difficile de la sculpture, la formation de **groupes isolés**, l'antiquité nous a laissé au moins un certain nombre de modèles, plus ou moins bien conservés, dans lesquels les lois éternelles de ce genre sont bien arrêtées devant nous, quand même ce ne

sont que de pauvres restes fragmentés d'un trésor de groupes dont notre monde actuel ne se fait aucune idée. Parmi ces lois, il en est quelques-unes qui sautent aux yeux : le beau contraste dans l'attitude des différents individus, l'équilibre du corps, l'action, etc.; les suppressions et les dissimulations agréables; la netteté de l'action pour l'aspect de plusieurs ou de tous les côtés, etc., etc. Ce qui est difficile (et possible seulement aux initiés de l'art), c'est le sentiment et la constatation rétrospectives de la mesure dans chaque détail. Nous nous contenterons, à cause de cela, d'indiquer rapidement la valeur artistique des groupes antiques qui existent en Italie, et nous commencerons par les plus simples (quand même l'art aurait peut-être commencé par les plus riches relativement, par les groupes de fronton des temples).

Au genre le plus simple, appartiennent quelques œuvres qui représentent deux figures dans une union d'esprit absolument tranquille. Le trait particulier de ces œuvres c'est que le sujet, la relation des figures entre elles n'est pas assez clairement exprimée pour que le motif soit désigné avec certitude, alors que pourtant l'artiste a eu en vue une attitude déterminée. Cette circonstance nous permet d'élever quelques doutes sur la puissance d'invention des artistes grecs établis à Rome durant le Ier siècle av. J.-C. (Pasitèles et ses successeurs), à qui des inscriptions nous font attribuer deux de ces groupes. Cependant, le fait qu'il existe d'une figure de ces groupes, l'*Oreste*, plusieurs répliques, l'une entre autres par Stefanos, élève de Pasitèles (Casino de la *Villa Albani* [A], première salle du premier étage, près de la porte), rend plus que probable l'opinion que nous avons affaire à des copies d'un original célèbre de la haute antiquité grecque et non pas à une création de facture archaïque de l'école de Pasitèles. Il en résulterait que le groupe du Musée de Naples n'est que l'assemblage de deux figures qui n'appartiennent pas l'une à l'autre, ce qui nous permettrait d'élever des doutes sérieux sur l'originalité d'invention des autres groupes. L'un d'eux, le groupe de San Ildefonso (Génies du Sommeil et de la Mort, d'après l'explication la plus usitée, doucement appuyés l'un sur l'autre) se trouve aujourd'hui à Madrid; une copie, entre autres, à l'Académie de France (*Villa Médici*) à *Rome* [B].

Un groupe déjà cité du *Musée de Naples* (3e corridor), d'un travail médiocre, est généralement désigné comme représentant *Oreste et Electre* [C]. Elle a le bras gauche appuyé sur la hanche, et passe le bras droit sur l'épaule de son frère. Celui-ci laisse pendre son bras droit, et du gauche fait un geste.

Comme ici c'étaient le frère et la sœur, là, dans une œuvre célèbre de la *Villa Ludovisi* [D] à *Rome* (salle principale), ce sont, semble-t-il, la mère et le fils que l'on nous représente dans un moment d'exaltation, peut-être celui du départ ou celui du retour. La mère est incomparablement la meilleure figure, non seulement par sa pure expression d'a-

bandon, mais aussi par le travail ; sa draperie apparaît dans cet ouvrage comme un chef-d'œuvre de l'art grec postérieur. Le nom du sculpteur qu'on lit sur le support est : MENELAOS, disciple de STEFANOS. (On voit encore des traces de dorure sur les cheveux.)

Dans les groupes de *Bacchus* et d'*Ampelos*, deux êtres divins sont représentés ensemble ; l'un supérieur, l'autre inférieur, l'un plongé dans une rêverie profonde, l'autre servant d'appui et engageant au mouvement par une expression malicieuse (v. p. 112, 113). Malheureusement le meilleur exemplaire s'écarte considérablement de la disposition des autres et ne permet pas de jugement plus précis à cause de son état de délabrement.

Le groupe déjà cité de *Pan* et du jeune satyre *Olympos* (v. p. 121), qui prend une leçon de flûte, nous montre un maître et un élève, mais d'une espèce particulière. Le petit groupe du Vatican, mentionné également, et qui nous montre Pan retirant une épine du pied d'un satyre, fait regretter, comme celui-là, un bon original disparu.

En fait de couples amoureux, il n'y a qu'*Amour et Psyché* (v. p. 110) qui ait été exécuté dans l'intention d'exprimer l'intimité profonde, ou bien les autres du même genre ont été perdus pour nous. Les sujets de ce genre n'étaient pas aussi bien compris par l'art antique que par l'art contemporain ; aussi *Amour et Psyché* est-il une création postérieure.

Par contre, il représentait magistralement des groupes plus sensuels, qui ne sont pas toujours mis au grand jour dans les collections italiennes. Nous avons mentionné en son lieu le *Triton enlevant une Néréide* (p. 123, B).

Dans le groupe de « *Mars et Vénus* », auquel vient se joindre généralement un petit Amour (grand exemplaire dans la grande salle du *Musée Capitolin* [A] (v. p. 79, B) ; petit exemplaire au *Musée Chiaramonti* du *Vatican* [B] et dans la salle de Tyrtée de la *Villa Borghese* [C]), les rapports des deux amants sont inégaux ; la déesse cherche à retenir auprès d'elle le dieu boudeur, ou prêt à partir pour le combat. Ce groupe paraît avoir été abaissé assez souvent au rang de statues-portraits, et n'existe, en général, qu'en médiocre exécution. — (Hercule et Omphale, dans le groupe déjà cité (p. 75, D) du *Musée de Naples* [D], 4e salle.)

Un certain nombre de couples d'amoureux, très médiocrement exécutés en général, dans diverses collections, sont pour la plupart restaurés jusqu'à être méconnaissables. Parfois les restaurateurs ont réuni en groupes des figures qui ne vont pas ensemble.

Au musée de sculpture de l'Opéra de la cathédrale de Sienne (autrefois à la librairie de la cathédrale) [E] se trouve le groupe très mutilé, peut-être assez moderne, des *Trois Grâces* entrelacées, provenant évidemment d'un splendide original ; la reproduction est encore d'un grand charme dans les contrastes et dans le croisement des lignes (1). RAPHAEL fut inspiré par

(1) Ce sujet se trouve aussi sur des bas-reliefs et des peintures pompéiennes.

cette œuvre pour un tableau qui se trouve maintenant chez lord Dudley à Londres ; c'est à tort que Canova, dans ses Trois Grâces (Galerie Leuchtenberg à Saint-Pétersbourg), a retourné la figure du milieu, qui dans le groupe est vue de dos, et les a montrées toutes trois de face.

Parmi les **groupes de combat**, l'un des plus importants est resté dans les collections italiennes : c'est celui des deux *Lutteurs* de la tribune des *Uffizi* à *Florence* [A]. Fortement retouchée et restaurée par diverses mains, telle que nous l'avons sous les yeux, cette œuvre ne nous laisse plus que deviner que le moment a été choisi, avec la précision artistique la plus parfaite, entre le grand nombre des moments possibles, par un sculpteur qui devait connaître les secrets du pugilat. Le vaincu, renversé par terre, n'a pas encore perdu tout espoir ; le spectateur attend, anxieux, l'issue du combat. Les deux corps entrelacés sont nettement développés de quelque côté qu'on les regarde.

Du groupe « *Hercule et le centaure Nessus* », qui est dans le premier corridor du même musée [B], la première figure tout entière est moderne, ainsi qu'une partie de la dernière. — D'un groupe florentin beaucoup plus important, *Hercule et Antée*, situé dans la cour du *Palais Pitti* [C], presque la moitié est restaurée par Michel-Ange (?) et les anciennes parties montrent une surface fort altérée ; l'œuvre était distinguée dans son état primitif, si l'exécution (en tout cas romaine seulement) répondait tant soit peu à la composition : Hercule a enlevé de terre son adversaire et l'étreint en l'air, pendant qu'Antée cherche à arracher de son corps les mains du héros, geste qui probablement n'était pas rare dans le pugilat et qui fut représenté dans différentes figures (par exemple dans les deux petits Amours des *Uffizi* [D], corridor de communication), mais qui, là, était rendu d'une manière particulièrement énergique et belle. L'admiration exclusive pour ce groupe a eu une grande influence au XVIe siècle sur Bandinelli, Jean Bologne et leurs émules. (Un petit bronze, aux *Uffizi* [E], 2e salle des Bronzes, présente ce groupe augmenté d'une Pallas spectatrice.) Comp. p. 75, F.

Hercule à genoux sur la biche se trouve sur un groupe de fontaine en bronze de Pompéi, au *Musée de Palerme* [F].

Comme **scènes après le combat**, et peut-être comme épisodes de plus grands groupes de fronton, il y a les deux œuvres célèbres : le Barbare et sa femme, à la *Villa Ludovisi* de *Rome* (dont il a été question p. 127, E), et le groupe de *Ménélas avec le cadavre de Patrocle* (la désignation d'Ajax est moins fondée). Ce dernier doit provenir d'une œuvre originale très admirée du IVe siècle avant J.-C., et qui a été reproduite plusieurs fois. Quatre exemplaires en sont conservés par fragments : 1° celui appelé *Pasquino*, à l'un des angles du *Palais Braschi* à *Rome* [G], œuvre d'un travail si grandiose, dans sa simplicité, qu'autrefois on la plaçait à l'époque de Phidias lui-même, après que déjà Bernini l'eut déclarée l'antique le mieux exécuté de Rome ; 2° la tête violemment passionnée de Mé-

nélas et son épaule, ainsi que les jambes traînantes de Patrocle (admirablement faites) au *Vatican* [A] (salle des Bustes) ; 3° le groupe complet, dans l'une des cours du *Palais Pitti* à *Florence* [B] (à gauche, dans la grande cour), est peut-être un ouvrage grec; de la tête de Ménélas, le casque seul est en partie moderne, ainsi que le haut du corps de Patrocle presque entier, les deux bras, toutes les parties inférieures, la base et le socle ; 4° l'exemplaire de la *Loggia de' Lanzi* à *Florence* [C], moins important est aussi fortement restauré (1). (Abbozzo en cire, attribué à MICHEL-ANGE, dans la *Casa Buonarotti*.) — La tâche était des plus sublimes : celui des chefs d'armée qu'on se représente le plus fougueux, devant Ilion, en plein combat, et abandonnant la lutte pour sauver un mourant; une donnée d'efforts corporels puissants et en même temps de grande tension d'esprit. Tout cela est étroitement uni dans ce groupe pyramidal, qui est cependant on ne peut plus net dans les détails et animé des plus beaux contrastes. (Le bras droit du mort repose encore sur l'épaule de Ménélas d'après la restauration exécutée par le sculpteur VON DER LAUNITZ) (2).

Cependant des problèmes plus élevés encore devaient être posés et résolus.

Le groupe de *Laocoon*, au *Belvédère* du *Vatican* [D], est décrit par les grands esprits de notre nation et interprété avec une profondeur qui n'a peut-être jamais été appliquée à aucune autre œuvre d'art. Le sujet en est universellement connu, ainsi que le nom des artistes, AGESANDRE, POLYDORE et ATHÉNODORE de Rhodes. Aujourd'hui il est presque universellement reconnu que l'œuvre appartient au temps des Diadoches et non à l'époque de Titus, dans les thermes duquel (1506) elle a été trouvée. Le bras droit de Laocoon, la main droite du fils aîné, le bras droit du plus jeune, la plus grande partie du serpent (celui qui est en haut), plusieurs parties des extrémités conservées, sont restaurées. Tout le groupe a été repoli, comme la plupart des œuvres exhumées du XVI^e^ siècle, cependant on distingue avec la plus grande netteté les coups de ciseau primitifs non polis.

Nous n'avons pas à expliquer l'œuvre, mais à dire simplement comment chacun peut le mieux l'approprier à son esprit. Tout d'abord, ce dont on doit clairement se rendre compte, c'est le moment, dont le choix et la signification n'ont plus leurs pareils. On trouvera que celui-ci consiste dans un concours incomparable de périodes de degrés divers. En même temps, les caractères se développent en une expression qui atteint son degré suprême dans la tête du père. En y regardant de plus près, on se convaincra que les sujets dramatiques sont en même temps les plus beaux sujets plastiques, et que l'inégalité d'âge, de taille et de vigueur

(1) Ajax seul est figuré, presque dans la même pose, par un bronze du *Musée de Parme* [D].
(2) Pour le groupe des *Meurtriers du tyran* au *Musée de Naples*, v. plus haut, p. 84, F.

chez les deux fils est dissimulée par l'effroyable diagonale qui se trahit dans la figure de Laocoon; le groupe apparaît absolument parfait, en tant que groupe, quand même il est destiné à n'être vu que par devant. Le détail de l'exécution est ensuite l'objet de longues recherches et d'une admiration toujours nouvelle. Aussitôt que l'on commence à se rendre compte du pourquoi de chaque motif particulier, du degré de mélange de la douleur corporelle et morale, on voit s'ouvrir, comment dirais-je? des abîmes de sagesse artistique. Mais le point le plus élevé, c'est la lutte contre la douleur, que Winckelmann a reconnu le premier et a porté à la connaissance du public. La modération dans la douleur n'a pas seulement une base esthétique, mais une raison morale. (Voir aux additions.)

Le groupe le plus riche en figures de l'art antique est enfin celui du *Taureau Farnèse*, dans la salle du *Musée de Naples* [A] qui porte son nom (*Galleria lapidaria*); c'est une œuvre d'Apollonios et de Tauriskos de Tralles, qui appartenaient peut-être à l'école de Rhodes du IIIe ou du IIe siècle avant J.-C. Telle qu'elle se présente à nous, avec ses restaurations anciennes et modernes, on ne peut même pas être sûr des contours essentiels. D'après l'état actuel du groupe, le moment serait celui où la corde sortant des cheveux de *Dircé* est déjà nouée autour de la corne droite du taureau sauvage, et va l'être autour de la corne gauche, raison pour laquelle les deux jeunes gens (Zéthus et Amphion) retiennent l'animal par le front et par le mufle.

Parmi les détails primitifs, les parties conservées du corps des deux frères sont d'un travail achevé et plein de vie; la moitié inférieure du corps de Dircé, avec la draperie tombante, jetée d'une manière grandiose, le céderait à peine aux bons fragments grecs du même genre. Même dans l'état actuel, on pourra nommer aux moins adroits et heureux la divergence des figures, le contraste entre les moments de l'effort et de la douleur, et l'amoncellement du tout sur des degrés de roc de différente hauteur. La base avec ses nombreux accessoires représente le sommet du Cithéron comme lieu de l'action. Cependant le tout s'adresse exclusivement aux sens. Nous apprenons par la mythologie que les deux frères se vengent de la méchante Dircé par amour filial; mais l'œuvre d'art, qui ne nous montre qu'un acte brutal, ne nous l'apprend pas. Cet acte nous est représenté avec une énergie et une richesse de moyens que l'art aurait dû acquérir par de tout autres sujets, avant de pouvoir en abuser dans un travail de bravoure tel que celui-ci.

Nous devrions finir par le groupe universellement connu de *Niobé*, si précisément le rapprochement en groupe des figures qui le composent actuellement n'était pas une question discutée.

Dans l'ancienne Rome, il y avait devant ou dans le temple d'Apollon Sosianus un groupe, rapporté de la Grèce, qui représentait la mort des Niobides (on sait qu'ils périrent sous les flèches d'Apollon et de Diane).

et que les uns attribuaient à Skopas, les autres à Praxitèle. En l'an 1583, on trouva, en effet, à la Villa Palombara, entre Sainte-Marie Majeure et le palais de Latran, une quantité de statues de ce genre; ce sont celles qui plus tard furent transportées à *Florence*, et qui sont placées aujourd'hui, avec d'autres trouvées ailleurs, dans la salle de Niobé aux *Uffizi* [A]. Cependant non seulement le travail du tout est considérablement inférieur au style qu'on attribuerait à un Skopas ou à un Praxitèle, mais encore les statues entre elles sont des plus différentes comme facture et comme style, même comme marbre, et par cette raison redescendent au rang d'anciennes copies exécutées par diverses mains. Il faut remarquer que les deux Lutteurs de la Tribune et le Cheval du vestibule intérieur de la même galerie ont été trouvés avec ces statues. En même temps on découvrait, dans plusieurs endroits, des têtes et des figures qui sont en partie des reproductions de celles de Florence, et en partie sont à classer, avec quelque probabilité, dans le même cycle :

Vatican, Musée Chiaramonti [B] : la jeune fille qui court, sans tête ni bras (d'un beau travail, dont l'exécution libre indique clairement que nous avons là sous les yeux un fac-similé unique, et que dans les statues florentines nous ne possédons que des copies médiocres); — *Galleria delle Statue* [C] : une fille affaissée, sur le genou d'un de ses frères, qui lui sert d'appui (interprété aussi comme groupe de Céphale et Procris); — *Galleria de' Candelabri* [D] : un fils qui fuit, le plus jeune.

Museo Capitolino, galerie supérieure [E] : un fils tombant, un autre agenouillé, et deux filles, dont l'une a été transformée en Psyché flagellée déjà dans l'antiquité; — grande salle [F] : la statue d'une vieille femme regardant au ciel, que l'on donne pour la nourrice de la fille.

Musée de Naples [G], 4e salle : peut-être une statue debout, entièrement vêtue, est-elle une Niobide.

Dans la quatrième salle du *Palais de Latran* [H] : une tête semblable à une Niobide. — A Rome, il y a encore plusieurs têtes que l'on fait passer pour des Niobés, et qui ne sont en réalité que des réminiscences du véritable type de Niobé. — A *Turin* [I] : un Niobide mort.

D'autres statues, qui en partie ont été des Niobides, et en partie le sont devenues par des restaurations, ne pourraient être décrites sans qu'on nous accusât de prolixité et d'incertitude. Sur la manière dont on devrait, avec ces fragments, reconstituer un tout, les avis diffèrent à tel point que les uns y voient souvent le groupe de fronton d'un temple, tandis que d'autres les partagent en deux groupes pour des raisons qui ne sont pas à dédaigner. Dans ce cas, le point central serait dans l'un, la mère, dans l'autre, le pédagogue; celui-là contiendrait les filles, l'autre les fils. Évidemment le pédagogue ferait un mauvais pendant à la noble Niobé.

On ne pourra plus se représenter exactement le véritable chef-d'œuvre grec. Déjà les anciens reproducteurs romains l'ont traité trop arbitrairement et en ont, en outre, employé les différents personnages à des mo-

tifs particuliers; ils en ont fait, par exemple, des Muses ou des Psychés. Une reproduction du tout était si onéreuse que, plus d'un acquéreur se contentait peut-être d'en avoir une espèce d'extrait; celui qui possédait quelques statues se faisait peut-être faire celles qui lui manquaient, quand on pouvait les lui fournir à bon marché. Il est certain que quelques figures et quelques têtes isolées étaient plus particulièrement bien exécutées à cause de la beauté du sujet. Il sera donc mieux de renoncer à chercher quelle est la forme originale du groupement et d'exposition : l'entreprise serait vaine, et les données sont trop incertaines.

Aussi longtemps que l'on sera obligé de prendre pour base les exemplaires florentins, on ne pourra jamais reconstituer le tout en un groupe de fronton. La présence et les proportions du pédagogue rendent cela impossible. Je crois qu'il a été créé pour cet exemplaire, ou un autre analogue, par un reproducteur romain qui voulait faire deux groupes du tout; on avait besoin d'une grande figure centrale pour les fils, et c'est sur cette seconde édition que l'œuvre continua à être reproduite. L'horrible vieille femme du *Musée Capitolin*, que l'on réunit aux Niobides, à titre de nourrice, reparaît sur les sarcophages, par exemple sur celui du *Palais des Doges à Venise* [A], et elle avait servi de pendant au pédagogue dans quelque autre exemplaire autrement ordonné du groupe. Dans l'exemplaire de Florence, elle pourrait à peine trouver place à cause des petites dimensions de celui-ci. Il n'est pas du tout certain que les deux groupes en question aient servi de groupes de fronton à un temple; ils pouvaient, d'une manière ou d'une autre, être placés au dehors; qu'on se rappelle à ce sujet le Cheval et les deux Lutteurs qu'on a trouvés au même endroit (1). Ces derniers (v. p. 137) ne sont assurément pas des Niobides.

On n'est pas non plus fixé sur la position qu'occupait l'original. La plupart des statues ayant été exclusivement destinées à être regardées par devant, on en a conclu à un lien avec l'architecture, mais les recherches modernes, par exemple celles de Friederichs et de Stark, ne nous permettent pas d'admettre que le groupe couvrît le fronton d'un temple.

Parmi les figures florentines les plus rapprochées des originaux, sont : la plus grande fille; la mère avec la fille cadette; le fils cadet; le fils fuyant vers la montagne (avec le pied devant le bloc); le fils libérateur, avec la draperie sur la tête (dans l'exemplaire dont fait partie le fragment du Vatican, il protège une sœur tombée à ses genoux); — aucune des filles, excepté celle qu'on vient de nommer, n'est à comparer comme exécution avec la fugitive mutilée du *Musée Chiaramonti* [B] (v. p. 140, B), et deux ou trois sont très peu importantes, ce qu'on peut dire aussi de l'exécution de plusieurs des fils. Le pédagogue est d'un travail romain qu'il ne faut pas dédaigner, mais il est désagréablement restauré.

(1) Sur le sarcophage vénitien, trois fils sont représentés à cheval et un autre tombant de cheval [C]. A la place du pédagogue est un homme en habit de berger.

Le soi-disant « Narcisse » a été ajouté avec raison, dans les temps modernes, à la collection comme un Niobide blessé. A Munich se trouve un meilleur exemplaire du fils mort.

Si aucun des grands maîtres grecs n'a peut-être mis la main aux statues florentines, pas même au torse du *Musée Chiaramonti*, elles ont cependant une grande et durable valeur. Le motif grandiose de la mère unit la plus haute expression du moment à la plus exquise beauté de la représentation ; elle fuit, protège et implore ; le geste de la main gauche qui relève la draperie, quoiqu'il soit sans succès contre les armes divines, est précisément très éloquent comme acte inconscient. (Ces parties sont complétées, mais avec exactitude.) Toute la draperie, encore excellente dans les copies, a dû être, dans l'original, d'une distinction que n'a peut-être aucun des antiques existants ; tout y est mouvementé, mais sans flotter, et laisse deviner le corps splendide. On jouit mieux de la tête dans les copies isolées. — Après la mère, on donnera la préférence au fils qui a sa draperie par-dessus la tête.

Le type qui est observé jusqu'au bout dans ces figures est digne d'être remarqué avec attention. La mère et les filles, autant que leurs têtes sont authentiques, portent en elles cette beauté grandiose et accomplie qui se rapproche de la Vénus victorieuse et plus encore de la Vénus de Cnide ; les plus juvéniles même ont un air de matrone, ce dont on peut facilement se persuader en les comparant avec la Vénus de Médicis ; on y reconnaît l'ancien idéal de beauté, de l'art grec surtout. — Les fils sont représentés en athlètes, et leur visage est avec celui de Mercure dans le même rapport de ressemblance que celui de plusieurs jeunes athlètes, abstraction faite de l'expression du moment qui, en quelques grands traits, est magistralement rendue. Deux d'entre eux existent en double exemplaire.

Le rapprochement proposé des Niobides avec l'Apollon du Belvédère et la Diane de Versailles ne peut convenir qu'à des esprits prévenus, et ne peut être soutenu par des raisons de style. Tous deux sont, d'après leur type, bien postérieurs à l'original des Niobides. Les Grecs, du reste, comprenaient la destinée de ces dernières sans qu'on y ajoutât une explication qui pouvait facilement distraire.

Un art grandi par autant de conceptions idéales que celui des Grecs pouvait aussi, plus que tout autre, créer des **portraits**. Il leur donnait au plus haut degré un sens historique, en subordonnant les traits accidentels aux traits essentiels, ou en les supprimant, en approfondissant le caractère de l'homme tout entier pour animer ensuite tout l'homme, non tel qu'il était en réalité, mais tel qu'il aurait dû être, d'après l'essence spirituelle de son être. A cela s'ajoutait, il est vrai, le privilège grec par excellence : des hommes et des héros auxquels l'État ou des particuliers qui les admiraient ont élevé des statues. Ces figures indivi-

duelles pouvaient devenir des types pour toute représentation de figure humaine plus élevée. Et, en effet, l'art s'en est tenu longtemps à ces motifs d'ordre supérieur et les a quelquefois reportés sur des hommes qui ont vécu longtemps après.

Considérons d'abord les statues entières, dont un très grand nombre ont été conservées en Italie. Les discussions au sujet de leur dénomination ne nous touchent pas, du moment que, dans le cas particulier, nous sommes certains d'avoir devant nous l'image d'un Grec illustre. Il n'est pas prouvé que quelques-unes de ces œuvres aient été faites du vivant de ceux qu'elles représentent, en sorte que l'art devait créer le caractère tout entier avec ses propres ressources. Pour un plus grand nombre encore, on peut le supposer.

Pendant longtemps, la statue du *Musée de Naples* [A] appelée Aristide, et maintenant *Eschine* (1), a passé pour la plus précieuse de ce genre (3e corridor), jusqu'à ce qu'on ait trouvé à Terracine le *Sophocle* (Musée du *Palais de Latran* [B]); une copie d'Eschine, comme à Naples une de Sophocle, est placée dans le voisinage comme point de comparaison. De ces deux figures, dont le maintien est paisible, qui sont drapées de la même manière, le Sophocle aura l'avantage, ne fût-ce qu'à cause de ses traits plus nobles; de plus, la draperie d'Aristide a quelques ornements recherchés surtout vers les mains, quelques creux et quelques plis inutiles au-dessus du ventre, tandis que celle de Sophocle n'a que le nécessaire, mais avec beaucoup de grâce et de simplicité. Enfin, chez Aristide, les plis courent de la hanche gauche vers le genou droit qui avance, et enlèvent ainsi l'équilibre à la figure; chez Sophocle, ils prennent la même direction, mais ils sont soulevés harmonieusement par le genou gauche qui avance. La boîte et les rouleaux de manuscrits sont à côté du pied gauche d'Aristide, tandis qu'ils se trouvent à côté du pied droit de Sophocle (récemment complété).

Ces deux statues sont d'excellentes copies antiques d'un original du meilleur art grec (IVe siècle). On peut dire la même chose de quelques-unes de celles qui suivent, mais non pas de toutes, puisque les Romains, guidés par la piété historique et littéraire, ont fait exécuter de pareilles statues dans les temps postérieurs, principalement pour orner leurs bibliothèques.

Il faut encore citer quelques œuvres douteuses, telles que l'*Alcibiade*, le *Phocion* (dit aussi Aristomène le Messénien) au *Vatican (Sala della Biga)* [C]; ce dernier est une figure de héros barbu, simple et belle, ornée du casque et de la rude chlamyde. On peut la considérer comme une statue aimée et connue d'après sa reproduction en statuette (*Galleria de' Candelabri* du *Vatican* [D]); — le *Tyrtée* nu, debout, enthousiaste,

(1) Une répétition du même motif, du temps des Romains, se trouve dans la cour du *Palais des Doges* à *Venise* [E], au-dessous de l'horloge.

appelé aussi Alcée ou Pindare, dans la salle de la *Villa Borghese* [A] dite salle du coin : c'est un bon travail avec des restaurations douteuses ; — le *Lycurgue* demi-nu au *Vatican* (salle des Muses) [B], etc.; — plusieurs très illustres philosophes, dont les traits ne sont peut-être pas tout à fait authentiques, au Café de la *Villa Albani* [C]. On est d'autant plus sûr de voir *Ésope* dans une statue mutilée (5e salle du premier du Casino de cette *Villa*) [D], que c'est le type idéal du bossu plein d'esprit, nu et difforme, mais magistralement conçu en son genre.

Le *Démosthènes* du *Braccio Nuovo* au *Vatican* [E], copié apparemment d'après un original de Polyeuktos (1), rend très bien l'expression d'une puissance oratoire péniblement acquise ; — la tête de l'*Euripide* [F] qui s'y trouve est celle du poète, mais le torse n'y était pas joint à l'origine. — Au même endroit se trouve encore un philosophe sans nom.

Zénon le stoïcien [G], au *Museo Capitolino* (salle du Gladiateur mourant), avec son cou très court, son pas rapide, sa poitrine large, son manteau tiré sur le corps, ses traits durs, est un véritable spécimen de la caractéristique grecque, qui savait changer l'homme entier en un caractère (la dénomination est très incertaine). — On peut, soit dit en passant, en présence de cette statue et des précédentes, se convaincre que les Grecs surtout donnaient, et cela volontairement, une draperie de convention à certaines statues historiques. On se tromperait fort, si l'on croyait qu'Euripide et Démosthènes aient véritablement circulé demi-nus dans les rues d'Athènes. Mais ce costume idéal est une simplification de la réalité : c'est le manteau ou le péplum sans la tunique. On ne peut pas ainsi simplifier tout costume ; le nôtre ne permettrait pas même un essai.

Parmi les statues assises presque entièrement vêtues, les deux poètes comiques *Ménandre et Posidippe* [H] occupent une place importante (*Vatican, Galleria delle Statue*) ; surtout le premier, dont la pose et la physionomie nous apparaissent à la fois simples et fines, sérieuses et cordiales ; selon les circonstances, il se présentera comme un bouffon ou comme un grand esprit.

Au *Palais Spada* à *Rome* (première salle du bas) : *Aristote* [I] écoutant, réfléchissant, avec des traits acerbes et chagrins qui ont été beaux autrefois (les yeux sont inégaux) ; la pose et la draperie absolument sans prétentions. (La dénomination subsiste à cause du fragment qui s'est conservé de l'inscription du nom.) Il n'est pas très sûr que le torse appartienne à cette tête.

Dans le vestibule de la *Villa Ludovisi* à *Rome* [J] : une statue inconnue, admirablement drapée (avec une tête romaine ?), désignée comme l'œuvre de Zénon, fils d'Attinos, d'Aphrodisias.

(1) A restaurer avec les doigts repliés au lieu de tenir un rouleau à la main.

Parmi plusieurs statuettes de ce genre (quelques-unes dans la *Galleria de' Candelabri* du *Vatican* [A], et en d'autres endroits), deux surtout doivent être citées; elles se trouvent au *Musée de Naples* (2e corridor), et l'une d'elles porte l'inscription de *Moschion* [B] : ce sont de charmantes figures dont le geste et la draperie sont pleins de vie; elles n'ont pas été conçues pendant un discours solennel, mais bien plutôt au moment d'un enseignement calme, commodément adossées en arrière et tenant des manuscrits dans les deux mains. Enfin l'*Anacréon* douteux dans la salle des Muses de la *Villa Borghese* [C], et *Aristide le Smyrnien* au *Museo Cristiano* du *Vatican* [D], tous les deux importants dans leur genre.

Le « Jupiter » des *Uffizi* de *Florence* [E] (2e corridor) pouvait être avant sa restauration un philosophe grec, mais en tout cas d'exécution romaine. Il est debout, la poitrine nue, la main gauche cachée sous son manteau et appuyée sur la hanche.

Les têtes des Grecs célèbres ont naturellement été conservées en plus grand nombre que les statues entières, mais des séries entières en ont dû être retouchées à l'époque romaine. La véritable forme grecque de portraits, auxquels on ne voulait pas consacrer une statue entière, était l'hermès, c'est-à-dire un pilier à hauteur d'homme ou à peu près (et même coupé verticalement), dont l'extrémité supérieure représentait une tête avec une partie très restreinte de la poitrine et des épaules. Cependant, parmi les Grecs célèbres, il y a dans les galeries des têtes avec le cou, des têtes avec la draperie romaine ou moderne, de véritables hermès, des fragments, des statues, etc.; un mélange que nous pouvons démêler d'autant moins qu'ici les choses les plus importantes seules doivent être mentionnées par leur nom.

A la tête des portraits grecs se trouve à bon droit le type d'*Homère*. Il est clair qu'il ne peut être question d'un portrait authentique; l'art seul a créé cette tête. (Bel exemplaire au *Musée de Naples* [F], 3e corridor; un autre, bon aussi, à côté de plus médiocres, dans la salle des Philosophes du *Museo Capitolino* [G]; une bonne tête de bronze, en mauvais état, aux *Uffizi* de *Florence* [H], Bronzes, 1re salle.) Je confesse que rien ne me donne une plus haute idée de la sculpture grecque que la conception et la représentation de ces traits. Un poète et un aède aveugle, voilà toute la donnée. Mais l'art a mis sur le front et les joues du vieillard le signe de l'inspiration, cette tension pleine de pressentiment divin, et cependant l'expression de cette paix absolue dont jouissent les aveugles. Dans le buste de Naples, chaque coup de ciseau exprime l'esprit et une vie merveilleuse.

Immédiatement après Homère, il faut placer le célèbre buste de bronze du *Musée de Naples* (grands bronzes), que l'on a pris pour le portrait de *Platon* [I]. Il est très sûr pourtant que c'est là une représentation de

Bacchus barbu. L'attitude de la tête penchée de côté est une expression manifeste de l'ivresse. L'on s'en convaincra encore en comparant ce buste aux nombreux bas-reliefs qui nous montrent le dieu grandeur naturelle, à la démarche mal assurée, et soutenu par un satyre. La tête de ce buste n'en a pas moins une expression surhumaine; le cou énorme donne de plus le sentiment d'une force irrésistible. Dans les cheveux et la barbe d'une belle facture l'artiste a recherché à dessein la rigidité des formes archaïques : car, par sa date, le buste est loin de ce style (1).

La grande masse des autres est réunie surtout aux endroits suivants : au *Vatican* [A] : salle des Muses, salle des Bustes et *Galleria geografica*; — *Museo Capitolino* [B] : salle, déjà nommée, des Philosophes; — *Villa Albani* [C] : portique du Casino et galerie latérale de droite; — *Musée de Naples* [D] : 3e salle des Bronzes et 2e corridor; — *Uffizi* à *Florence* [E] : salle des Inscriptions; — et ailleurs.

L'intérêt que le spectateur portera à ces têtes dépendra naturellement de la sympathie historique que ces hommes éveilleront en lui. Malheureusement, ici aussi, la plupart des dénominations (même celles qui sont gravées en lettres grecques) sont douteuses ou seulement tout au plus probables : par exemple, on a deviné certains philosophes à l'harmonie de la physionomie de leur doctrine avec certaines têtes, méthode qui ne produira jamais que des résultats très aléatoires. On a trouvé moyen de donner des noms à un certain nombre de bustes d'après des camées et des monnaies portant l'effigie de Grecs célèbres et provenant de leur ville natale. L'*Eschyle* du *Capitole* [F] ne doit son nom qu'au crâne chauve qui est véritablement une marque distinctive du grand tragique, si l'on a égard à son genre de mort. Cette tête de Grec superbe, remarquable au plus haut degré, est aussi désignée comme celle de Phidias. Nous allons toujours en signaler quelques-unes dont les noms sont les plus certains et qui sont en même temps les plus célèbres.

Quelques-uns des *sept sages de la Grèce*, hermès, dont le type est idéal, situés dans la salle des Muses du *Vatican* [G], sont de rapides reproductions, en partie probablement, d'après Lysippos. Là aussi : *Aspasie* et *Périclès*. La dénomination est certaine, et la tête a, en outre, un intérêt artistique et historique très élevé, parce qu'elle est exécutée, sinon par Kresilas, au moins d'après un original du temps de Périclès. Ailleurs aussi *Miltiade* et *Thémistocle*. Le style usité vers la fin du Ve siècle avant J.-C. nous représente certainement la plus belle tête idéale de l'antiquité, nommée avec raison *Alcibiade* (*Musée Chiaramonti* du *Vatican*) [H]. *Socrate* se trouve représenté dans une riche gradation, depuis l'expression la plus fine jusqu'au grossier masque de fontaine, dans toutes les collections. La meilleure tête de Socrate est bien celle de la

(1) Les traits authentiques de Platon nous sont conservés par une excellente statue de marbre, qui est gravée dans les *Monumenti dell' Inst.*, III, 7.

Villa Albani [A], salle du bas-relief d'Orphée. Parmi les *tragiques*, les seuls bustes d'*Euripide* (en beaucoup d'exemplaires) et de *Sophocle* sont authentiques ; le buste capitolin de Sophocle est aussi nommé *Pindare* [B] ; la belle tête de bronze, avec épaules, désignée comme une *Sapho* [C], au *Musée de Naples* (3e salle des Bronzes), peut prétendre à ce nom ni plus ni moins que les autres bustes que l'on désigne ainsi. Dans les types des *têtes de philosophes*, il y en a environ une douzaine d'universellement reconnues pour les fameux orateurs : *Isocrate*, *Lysias* et *Démosthène*, y compris la statue douteuse d'*Eschine*. De jolies petites têtes d'*Épicure*, de *Zénon*, de *Démosthène* et autres, confirmées par des inscriptions antiques de la plus parfaite authenticité, dans les petits bronzes (2e salle des Bronzes) du *Musée de Naples* [D] ; par contre, les bustes d'*Héraclite* et de *Démocrite*, dans les grands bronzes (3e salle), sont contestés. Le bel *Archytas*, au même endroit, est nommé ainsi tout à fait arbitrairement. — Ce qui est certain et important, c'est le double hermès de marbre des deux historiens *Hérodote* et *Thucydide*, et le portrait en buste de *Zenon* dans le même musée [E] (2e corridor). — Il est possible de reconnaître *Hésiode* dans une statue du *Braccio Nuovo* du *Vatican* (no 89) [F].

Aux *Uffizi* de *Florence* [G], la salle des Inscriptions renferme, entre autres, un bel *Hippocrate*, un *Démosthène* moins remarquable, un hermès grec sans nom, un *Solon* excellent, un *Alcibiade*, ainsi nommé arbitrairement, une de ces têtes généralement désignées du nom de *Sapho*, et d'autres encore.

Nous dirons sur le compte des meilleurs bustes de cette manière, c'est-à-dire sur ceux qui ne sont pas des reproductions récentes, ce que nous avons déjà dit à propos des statues entières : ils représentent l'homme transformé comme il devait être dans son être intime, et c'est pourquoi ils méritent la qualification de sculptures, non pas « idéalisées », mais *idéales* dans le meilleur sens du mot. On n'a pas mis sur les traits du visage quelque chose de reconnu comme beau, mais on y a développé l'idéal individuel caché au fond de chacun de ces hommes.

Peut-être l'art grec avait-il déjà une situation assez difficile lorsqu'il dut glorifier, depuis Alexandre, ses successeurs (les Diadoches), les princes du nouvel empire grec. Il s'agissait là de représenter des contemporains vivants, et quelquefois même des hommes d'un caractère odieux ou méprisable ; ceux-ci voulaient encore être idéalisés d'une manière toute particulière, parce qu'ils se faisaient souvent représenter sous la forme d'une divinité. La sculpture grecque fit là plus que le possible. Sans sortir essentiellement des traits indiqués du sujet, elle les reproduisait d'une dimension et d'une vérité telles qu'ils pouvaient y ressembler dans certains bons moments. La ruse, la basse méchanceté, que nous devinons, p. ex., chez les Ptolémées postérieurs, ne sont pas exprimées ici, parce que le but principal était de leur donner l'expression d'un dieu souverain. Peut-être l'analogie la plus complète dans toute l'histoire de l'art est-

elle fournie par un certain nombre de peintures du Titien, dans lesquelles les hommes du XVI^e^ siècle se présentent à nous plus grands et plus dégagés de toute expression momentanée et de toute petitesse de caractère qu'ils ne l'ont peut-être jamais été.

Les statues les plus pompeuses, et en partie colossales, qui furent érigées à Antioche, à Alexandrie, à Pergame et dans d'autres résidences de cette époque, sont toutes perdues, et notre jugement est limité à quelques têtes du *Musée de Naples* [A], qui ne sont peut-être que des copies de sculptures contemporaines. (Le *Ptolémée Soter*, en marbre, dans le 2^e^ corridor; les autres cinq Ptolémées, sans compter la Bérénice douteuse (page 100), 3^e^ salle des Bronzes.) Il paraîtra éternellement instructif de constater comment les irrégularités des traits du visage peuvent être franchement avouées et pourtant pénétrées d'une expression élevée. (Nous ne déciderons pas si la tête de femme singulièrement bouclée représente vraiment l'efféminé Ptolémée Apion; il ne reste, à notre connaissance, de la célèbre Cléopâtre que la petite tête très douteuse qui se trouve dans la salle des Philosophes du *Museo Capitolino* [B].)

Ce qui est et reste une énigme, c'est le portrait du fondateur de toute la splendeur des Diadoches, *Alexandre le Grand* lui-même. On sait combien il tenait à ce que ses traits fussent transmis à la postérité avec la conception et l'exécution le plus élevées et le plus magistrales, et que Lysippos possédait, pour ainsi dire, le privilège de le représenter. Et de fait la célèbre tête colossale du *Museo Capitolino* [C] (salle du Gladiateur mourant) nous montre un Alexandre divinisé, et même, comme on l'accepte, un dieu du Soleil. Il était ainsi représenté au moins dans l'une des œuvres de Lysippos, dont celle-ci pourrait être une imitation. On voit encore, dans les boucles des cheveux, les trous destinés à recevoir les rayons du soleil. C'est une belle tête puissante, aux boucles de cheveux relevées en ondes sur le front; le trait moderne de la mélancolie, qui paraît provenir du pressentiment d'une mort prochaine au milieu des splendeurs du conquérant de l'Asie, aurait été absolument étranger à l'art grec antérieur, tandis qu'il est très caractéristique pour l'époque des Diadoches. Cette expression est accentuée au suprême degré dans une tête du musée de *Florence* (*Uffizi* [D], salle de l'Hermaphrodite). Ici l'intensité de la douleur est extraordinairement exprimée dans les sourcils relevés sur le front et dans la bouche; le fils de Philippe pourrait devenir un jeune Laocoon. On surnomme cette œuvre exceptionnelle « Alexandre mourant », mais ce mourant ne peut être Alexandre. Quel artiste, quel sculpteur irait choisir comme sujet la mort d'un héros qui a expiré tranquillement dans son lit, d'un trépas très peu digne de sa vie? Cette tête, plutôt que le portrait d'Alexandre, serait peut-être l'un des Géants mourants de la gigantomachie de Pergame. Il est impossible de dire quel héros ou quel homme l'artiste a voulu représenter.

Nous ne savons plus rien de la statue équestre érigée par Alexan-

drie et son fondateur; par contre, il est resté au moins un petit souvenir d'un Alexandre à cheval combattant dans la mêlée, qui provient sans doute d'un groupe très distingué, dans la statuette de bronze conçue d'une manière très vivante, au *Musée de Naples* [A] (2e salle des Bronzes; un cheval seul, debout dans le voisinage du cavalier, pourrait bien, d'après l'exécution, y appartenir et tout aussi bien être reproduit d'après le groupe). Une petite figure de bronze, peut-être Alexandre, provenant de Velleia, est conservée au *Musée de Parme* [B], où elle est désignée comme un Apollon.

En dehors de ces images idéales, le portrait d'après nature s'est maintenu entre autres dans une statue remarquable (à Munich) et un buste du Louvre que nous avons déjà décrit. La copie en plâtre, par exemple, de l'Académie de France, offre une ressemblance frappante avec la tête du Capitole. Le bronze de Naples lui ressemble, par les traits, plus qu'à cette tête idéale.

Parmi les sculptures romaines se rangent naturellement celles des **empereurs** et de leurs proches. Les occasions d'ériger des statues ou des bustes aux empereurs étaient des plus variées; les forums et les basiliques des villes devaient en être pourvus de droit, les édifices de chaque empereur contenaient certainement les images de toute sa famille, et maint particulier devait trouver convenable d'élever un monument à son maître. Au IIIe siècle, les images des bons empereurs, surtout celle de Marc-Aurèle, furent multipliées par vénération historique et religieuse.

Parmi les *statues entières*, les *cuirassées* sont les plus fréquentes. La cuirasse et les cuissards sont ornés de victoires, de têtes de lions, etc., d'une richesse parfois exagérée; sous le manteau du guerrier (*paludamentum*) apparaît un bourrelet sur l'épaule gauche; le reste se prolonge par derrière et reparaît sur le bras gauche, parfois aussi sur le bras droit; la droite est généralement restaurée faisant des gestes et parfois tenant une arme. Très souvent, on pourrait même dire que c'est la règle, le torse seul est ancien ou primitif; ce genre était précisément le plus sujet aux changements de tête. *L. Verus*, admirablement cuirassé au *Vatican, Galleria delle Statue* [C], est le plus superbe modèle des collections italiennes; la statue d'*Auguste* nouvellement trouvée dans la villa impériale ad Gallinas (prima porta) est au *Braccio Nuovo* du *Vatican* [D]; elle a des traces distinctes de peinture : c'est un chef-d'œuvre de composition et de facture. Un certain nombre des meilleures sont dans le vestibule du Casino de la *Villa Albani* [E]; d'autres au *Musée de Naples* [F], 1er corridor. Le *Constantin*, sous le porche de *S. Jean de Latran* [G], et la statue du même, avec son fils Constantin, placée sur la balustrade du grand escalier du *Capitole* [H], proviennent de l'époque où la décadence était déjà marquée. Lorsque les empereurs se faisaient représenter en toge, c'était soit dans une pose ordinaire, soit en sacrificateurs, et alors

la draperie était remontée sur la tête. (Bons modèles : de la première manière : *Claude* et principalement le *Titus* du *Braccio Nuovo* du *Vatican* [A] ; le *Nerva*, au même endroit ; l'*Auguste*, dans le vestibule intérieur des *Uffizi* de *Florence* [B], avec une tête ajoutée ; l'*Adrien* du même endroit est moins bon ; — de la dernière manière : le Génie d'Auguste, dans la *Sala rotonda* du *Vatican* [C] ; le *Caligula*, dans la salle principale de la *Villa Borghese* [D].)

Aux figures vraiment historiques appartient encore la seule *statue équestre* (1) de ce genre restée intacte : celle de *Marc-Aurèle*, sur la place entourée par les palais du *Capitole* [E], admirablement conçue avec une draperie et des gestes pleins de noblesse (faisant grâce à des prisonniers qui demandent à être épargnés) ; seul le cheval informe (peut-être le portrait du cheval de guerre de l'empereur) gâte cette œuvre. (Le piédestal, une œuvre maîtresse par les proportions propres à assurer l'effet de la statue, est attribué à *Michel-Ange*. Comparer la tête avec la tête colossale en bronze, bonne aussi, dans la salle principale de la *Villa Ludovisi* [F].) — La tête de marbre gigantesque qui se trouve dans la cour du *Palais des Conservateurs* [G] donne peut-être une idée de la statue équestre de Domitien chantée par Stace, et peut nous intéresser encore maintenant comme type de perspective pour les œuvres colossales qui doivent être vues de loin. (Une autre tête d'imperator non moins gigantesque se trouve au *Giardino della Pigna* du *Vatican* [H].)

A côté de ces portraits dans le sens rigoureux du mot, l'art, tant qu'il fut encore vivant, essaya d'exprimer chez les empereurs une manière d'être plus élevée, une puissance surhumaine. Peut-être s'attacha-t-il aux sujets que les artistes de la cour des Diadoches avaient traités ; peut-être créa-t-il les siens avec ses propres ressources.

Il créa des figures assises sur un trône, au torse nu et idéalisé, dont l'inclinaison en avant aide à donner à la tête une position majestueuse et absolument dégagée. L'un des bras est appuyé sur un sceptre élevé, qui évidemment est rarement restauré avec justesse. La draperie n'apparaît que comme un bourrelet sur l'épaule gauche, puis glisse par derrière et, revenant en avant sur la droite, recouvre les genoux de plis épais. Un beau torse de statue de Jupiter ou d'imperator au *Musée Biscari* à *Catane* [I]. Un fragment au *Musée de Naples* [J] (cour devant la salle du Taureau Farnèse) montre que les pieds de ces statues, pour la plupart en ruine (2), furent calculés pour être placés sur une base élevée ; ils reposent sur un tabouret étroit placé obliquement.

(1) Outre un fragment, moins bien exécuté, d'un *Néron* placé dans les grands bronzes du *Musée de Naples* [K].

(2) Elles furent, comme beaucoup d'œuvres colossales, composées de plusieurs morceaux qui plus tard s'émiettèrent par suite de l'abandon où on les laissa, sans même qu'il y eût destruction intentionnelle.

Les plus beaux exemplaires de ce genre sont, malgré leur mutilation, les princes de la maison d'Auguste, connus sous le nom de « *Statues d'empereurs de Cerretri* », au Musée du *Palais de Latran* [A]. La figure de *Claudius*, principalement, montre que l'art romain était capable, sur ce terrain, de faire des choses plus grandes qu'on ne lui en prête d'ordinaire. — En partie d'une grande valeur aussi : la première et particulièrement la seconde statue assise de *Tibère* au *Musée Chiaramonti* [B]; le *Nerva* (?) dans la *Sala rotonda* du *Vatican* [C]; le dernier très restauré, mais surtout d'un motif de draperie superbe; — les deux avec des têtes modernes (modelées tout à fait arbitrairement) au *Musée de Naples* [D] (3e corridor), etc. Quelques têtes d'empereurs disséminées dans les collections romaines et autres prouvent, plus encore par l'élévation particulière de l'exécution que par leur grandeur, qu'elles appartenaient à des sculptures demi-idéales de ce genre.

Enfin, les empereurs furent représentés comme des héros ou comme des dieux, presque ou même tout à fait nus, et debout; les mains sont si rarement anciennes, que nous ne pouvons avoir aucune certitude si leur attitude dominatrice est authentique ou s'il faut en attribuer le mérite à la restauration : c'est-à-dire, la main droite levée comme pendant un discours, ou tenant un globe; la gauche saisit le glaive, ou un repli de la draperie. La statue de ce genre qui a le plus de valeur est le célèbre et colossal *Pompée* au *Palais Spada* à *Rome* [E], probablement la même image que celle aux pieds de laquelle tomba César assassiné. Nous le plaçons ici parce qu'il est figuré en héros ou demi dieu, bien qu'il ne fût pas un empereur (1). Ce qui suit est en grande partie du second ordre, ou bien plus sensiblement modifié, par le changement de tête, que les statues cuirassées. Au meilleur groupe appartiennent quelques statues de *L. Verus*, au *Braccio Nuovo* du *Vatican* [F], dans le 1er corridor du *Musée de Naples* [G] et en d'autres endroits, abstraction faite des traits désagréables. Des grands bronzes de ce genre au *Musée de Naples* [H] (3e salle des Bronzes), aucun ne s'élève au-dessus de la moyenne, pas même *Germanicus;* dans les marbres du 1er corridor, plusieurs statues, outre Vérus, sont d'une exécution médiocre; mais le colossal *Alexandre Sévère* [I] (dans le vestibule inférieur) est déjà inerte. Très intéressante est la statue d'un jeune prince du même type, au *Musée Chiaramonti* au *Vatican* [J]. — Des enfants impériaux nus, moins bons : la statue de bronze dans la galerie de la *Villa Borghese* [K]; le prince dans le corridor de communication des *Uffizi* à *Florence* [L]. — En général,

(1) La statue colossale de *M. Agrippa* est à mentionner ici également; elle se trouve à *Venise* dans la cour du *Palais Grimani* [M], non loin de S. Maria Formosa. Elle est traitée au seul point de vue de la décoration, mais c'est un modèle grandiose d'interprétation héroïque idéale et cependant fidèle à la nature. Les parties restaurées sautent aux yeux; ce sont d'anciens fragments qui ont été ajustés plus tard : le torse, la base (le ciste) et peut-être aussi le dauphin qui désigne le héros de la mer.

les statues demi-nues assises sur le trône sont préférées aux figures nues et debout ; dans celles-là l'œil s'attend à voir un portrait, et trouve sans déplaisir des figures idéalisées, tandis que chez celles-ci il s'attend à une tête de héros idéal et ne trouve que des traits bien connus.

Les **impératrices** ne sont distinguées par aucun ornement particulier des statues d'autres dames romaines (1). Les œuvres les plus précieuses ont été citées à l'occasion des statues drapées de femmes ; les impératrices représentées en déesses, souvent en Vénus, par exemple, montrent le même contraste entre le réel et l'idéal que les statues nues d'empereurs.

Les têtes et les bustes d'empereurs romains et de leurs proches sont véritablement innombrables. Nous pouvons d'autant moins entrer dans les détails, que le spectateur est déjà conduit aux œuvres les plus importantes par un intérêt historique. Cependant quelques remarques pourront trouver place ici.

Une grande collection particulière de bustes d'empereurs est exposée dans la *Stanza degli Imperatori* du *Museo Capitolino* [A]. On ne trouve là que des exemplaires, pour la plupart médiocres, des meilleurs siècles ; par contre, la série des empereurs du IIIe siècle y est représentée comme nulle part ailleurs, probablement à l'aide de baptêmes très risqués. Les meilleures têtes colossales sont dans la *Sala rotonda* du *Vatican* [B]. La grande collection florentine des empereurs (*Uffizi* [C], 1er et 2e corridor) contient beaucoup de têtes médiocres et incertaines (même modernes, comme *Othon* et *Nerva*). Il faudra constamment consulter les meilleurs bustes des autres galeries.

C'est en vain que l'on cherche dans les collections publiques de Rome et de Naples une image parfaitement digne du grand *César ;* aucune ne surpasse le buste de basalte et la tête de la statue en toge du Musée de Berlin. La statue de la salle du bas du *Palais des Conservateurs* au *Capitole* [D], à laquelle on renvoie généralement, est vraiment un travail médiocre. Une tête, qui m'attirait toujours à nouveau, malgré son exécution très superficielle, se trouve au *Musée Chiaramonti* au *Vatican* [E] : c'est César en Pontifex Maximus, la toge recouvrant la tête, avec les traits sérieux et souffrants de ses dernières années. Au nombre des meilleures têtes est aussi le buste florentin en marbre (*Uffizi* [F], 1er corridor, fortement poli et restauré) ; la tête de bronze qui se trouve dans le voisinage représente une autre personne.

La plus belle tête d'Auguste est incontestablement la tête en bronze de la bibliothèque du *Vatican* [G]. Les bustes et les statues de tous les âges (depuis Auguste adolescent au *Musée Chiaramonti* [H]) et de toutes les manières se rencontrent partout.

La maison d'Auguste est composée de têtes normales et pleines de ca-

(1) Le diadème lui-même pouvait appartenir à d'autres femmes, aussi bien que la coiffure d'apparence très mobile. Comp. page 153, note 2.

ractère, paraissant unies par les liens du sang en dépit de la prédominante parenté par adoption; c'est une série de portraits fortement conçue. Les têtes de *Tibère* sont presque toutes bonnes; la plus jolie de *Caligula* est dans la galerie supérieure du *Museo Capitolino* [A]; celle de basalte, dans la salle des Empereurs, est remarquable. Le meilleur *Claude* est certainement la statue du *Palais de Latran* [B]. *Néron* est presque partout douteux : enfant, dans une jolie petite tête d'une expression méchante (*Musée de Naples* [C], 1er corridor); en vainqueur du chant (d'après le motif de l'Apollon Musagète, du groupe des Muses, dans la salle des Muses); en deux têtes demi-colossales (*Vatican* [D], salle des Busles, et, — si je devine juste, — au *Musée de Naples* [E], 1er corridor, avec une couronne de chêne, et sous le nom d'Alexandre le Grand). De *Vitellius*, il n'y a peut-être pas en Italie une tête de la valeur de celle de Berlin; il y en a une bonne pourtant dans le *Palais des Doges à Venise* [F], *Sala de' Busti* (1). *Vespasien* et *Titus* ne doivent pas être ici séparés, car ils sont généralement confondus dans les galeries : voir une tête colossale, magistrale, au *Musée de Naples* [G], 1er corridor; un bon buste dans la salle principale de la *Villa Borghese* [H]. La singulière conformation de la tête de *Trajan* n'est nulle part indiquée : le portrait le plus intéressant est le buste du *Vatican* [I] (*Belvédère*, salle de Méléagre). *Adrien* est le plus fréquemment représenté et très souvent bien. *Plotine* et la plus ancienne des *Faustine*, têtes colossales dans la *Sala rotonda* [J], intéressantes à cause de l'expression aimable malgré leurs dimensions (2). *Antonin le Pieux* est frappant dans le buste colossal de la *Villa Borghese* [K], salle principale; il est moins bien dans celui du *Musée de Naples* [L], 1er corridor, et dans le très pénible buste du *Museo Capitolino* [M] (grande salle). Une quantité remarquable de têtes colossales, et autres, déjà nommées ou non, se trouve dans le jardin de la *Villa Albani* [N]. On rencontre partout un nombre considérable de têtes de *Marc-Aurèle* et de *Lucius Verus*. De *Commode*, une tête probablement authentique, remarquable, quoique superficiellement exécutée, se voit au *Musée de Naples* [O], 1er corridor. *Pertinax*, bon buste colossal dans la *Sala rotonda* du *Vatican* [P]. *Septime Sévère* est fréquemment représenté en statue, mais nulle part peut-être avec une valeur particulière. Sa femme *Julia Domna*, la dernière Romaine de qui l'art nous ait laissé vraiment une intelligente et belle image, se trouve en buste dans la galerie supérieure du *Musée Capitolin* [Q]; elle est encore représentée par un bon buste colossal dans la *Sala rotonda* du *Vatican* [R]. Les images de *Caracalla* sont remarquablement nombreuses et bonnes probablement à cause d'un original excellent; la copie la plus finement exécutée

(1) Où, d'autre part, sont réunies bien des choses douteuses et même modernes. La belle tête juvénile couronnée de chêne rappelle Auguste plus que tout autre empereur.

(2) Chez les impératrices, souvent on est troublé par la coiffure à la mode, qui dans certains bustes est disposée de manière à être modifiée ou même enlevée.

peut-être est une tête de la salle des Bustes du *Vatican* [A]. C'est une tête épouvantable, un « ennemi de Dieu et des hommes », devant la bassesse et le faux génie de laquelle il surgit en vous cette pensée : voici Satan.

Devant cette tête l'art romain reste comme immobile d'horreur; depuis, c'est à peine s'il a créé une sculpture d'un sentiment de vie plus élevé. La conception devient à vue d'œil plus pauvre et plus uniforme, les formes plus dures, plus faibles ou plus pénibles. L'intérêt diminue en outre par l'incertitude des dénominations, pour lesquelles on est renvoyé aux traits incertains de monnaies mal frappées. Quant aux bustes de *Dioclétien*, au *Capitole* [D], et de *Probus*, au *Musée de Naples* [C], 1er corridor, on désirerait qu'ils fussent authentiques. Les têtes du IVe siècle ressemblent déjà en partie à des têtes de poupées. Les trois têtes de *Julien l'Apostat* au *Capitole* [D] ne sont attestées que par un témoignage datant du moyen âge.

A côté de cette quantité de figures de souverains, il y en a une plus grande « d'incogniti », hommes et femmes, auxquelles on donne une valeur arbitraire en les décorant de noms intéressants datant surtout des derniers temps de la république. Sans entrer dans les détails à ce sujet, nous ferons seulement remarquer le monument que les Romains, dans la période des empereurs, ont élevé à leur propre personne et à leur type national. Le buste, et surtout la statue, a, pour ceux qui pensent à la durée, le plus grand avantage sur l'image peinte (ou photographiée!) par laquelle les générations actuelles, très affairées, veulent se présenter à la postérité. Il est vrai qu'il faut pour cela la structure du crâne, les chairs fermes et une expression vivante qui ne s'empreint peu à peu sur le visage que par des rapports constants avec les hommes, et non pas seulement avec les livres et les affaires.

Comme dans toutes les belles périodes de l'art, les sculpteurs romains aussi ignoraient l'art d'embellir et de rendre intéressants ceux qui se faisaient reproduire. Il existe une foule de monuments funéraires, pour la plupart de peu de valeur, qui représentent les bustes du mari, de la femme et de l'enfant placés souvent dans une niche. Il y en a une collection au *Vatican* [E], *Galleria lapidaria* et salle des Bustes; une belle femme reposant sur sa couche, ayant deux petits Amours à côté d'elle, au *Belvédère* [F], vestibule du Torso; toute une collection dans la cour du *Palazzo Mattei* [G]; dans la *Villa Borghese* [H], salle de Tyrtée, trois figures entières en relief, représentant une mère avec ses deux fils; au même endroit, la statue couchée d'une vierge montre que l'art postérieur cherchait aussi à satisfaire la vraie beauté; — un certain nombre de monuments funéraires moins bons se voient au *Musée de Naples* [I], *Galleria lapidaria*. Dans ces modestes monuments, la naïveté avec laquelle sont reproduits les traits hideux et insignifiants, et même les oreilles écartées de la tête, a quelque chose de touchant et de sincère.

Même les bustes et les statues en pied de la meilleure époque romaine sont si peu flattés, qu'on a reproché à l'art romain une représentation du réel par trop rude et sobre. La comparaison avec les statues et les têtes grecques demi-idéales de princes, de poètes et de philosophes est injuste, parce que l'art romain faisait le portrait, non pas des grands hommes morts depuis longtemps, mais du premier venu; il avait donné parfois, pour ses empereurs divinisés, l'interprétation monumentale la plus élevée possible; cependant, si nous possédions les statues d'un Virgile ou d'un Horace de l'époque impériale, nous y trouverions peut-être exprimée une certaine élévation, et néanmoins certainement quelque chose de plus réaliste que dans l'Aristide, l'Euripide, le Démosthène, etc., que l'on vante avec raison comme des modèles de sculpture idéale (1).

D'ailleurs, cet art possédait aussi un avantage pour les statues entières, du moins pour celles des personnages marquants. Le costume le plus digne qui ait jamais revêtu le corps d'un homme sérieux, est toujours l'ample et splendide toge romaine avec son double repli sur l'épaule gauche. Le bras gauche peut en sortir librement ou s'y cacher; le bras droit reste, avec l'épaule droite, ou bien tout à fait libre pour le geste le plus noble, ou bien la toge est tirée le long de l'épaule, ou bien elle est, pendant le sacrifice, tirée par-dessus la tête, qu'elle fait ressortir sur l'ombre avec une dignité indescriptible. La jambe gauche est ordinairement celle qui soutient le corps, la droite est courbée. Lorsque cette draperie fut introduite dans le domaine de l'art, on ne l'abandonna plus. Des milliers de statues ont été créées d'après ce motif, jusqu'aux temps les plus modernes. Le spectateur remarquera avec une admiration toujours croissante, dans celles qui datent des meilleurs siècles, la liberté avec laquelle les artistes ont traité le sujet donné. Elles le feront penser peut-être à maint de nos portraits sculptés actuels et à leur manteau de cavalerie, qui, avec la tête découverte, éveillent l'idée que le sujet s'est fait représenter en hiver pendant un discours tenu debout.

Le jeune Romain qui porte la toge de la manière habituelle, et qui a sur la poitrine une bulle ou un amulette, montre combien ce costume convient à des figures jeunes (*Musée de Naples* [A], 2e corridor).

De cette collection très importante de statues, dont même les plus médiocres sont dignes d'être remarquées, nous n'en citerons qu'une seule : celle qui est appelée *Marcellus*, assise, dans la salle des Philosophes du *Musée Capitolin* [B]; c'est à coup sûr l'image d'un homme d'État et d'un orateur distingué. Elle ne fait pas impression seulement par le costume, beau et merveilleusement travaillé, mais aussi par le caractère de la pose, qui s'exprime dans chaque pli.

Nous mentionnerons, à l'occasion, d'autres figures en toge. Pour celles

(1) La statue demi-idéale d'une poétesse romaine (si nous désignons avec justesse une figure au-dessous de grandeur naturelle trouvée en 1851 au *Braccio Nuovo* du *Vatican* (n° 37) [C]), donnerait en quelque mesure raison à une hypothèse semblable.

de quelques empereurs (voy. pages 149 et suivantes). Nous recommandons d'abord le *Togatus* (de la tombe des Servilius) à l'entrée du *Musée Chiaramonti* [A], et le beau vieillard sacrificateur dans la *Sala della Biga* du *Vatican* [B] (comp. page 64, A).

Quels que soient le costume ou la draperie, il y a un fait certain, c'est que les meilleurs sculpteurs romains rendent le caractère et les traits du sujet sans aucun ménagement, mais avec un sentiment de vie élevé.

Sans doute la jouissance de ces œuvres n'est pas facilement accessible à chacun. Dans les grandes collections italiennes, la plupart du temps, les bustes sont ou bien si serrés et si mélangés, ou dispersés et invisibles entre les statues, que rarement un spectateur se hasarde à leur accorder l'attention qu'ils méritent. Des têtes de dieux et de déesses, de philosophes et de poètes grecs, d'empereurs romains et de particuliers, formant ensemble un total de quelques milliers, quel œil entreprendrait de mesurer toute cette armée et de distinguer, par comparaison, le meilleur et le bon du médiocre? dans quelle mémoire tout cela pourrait-il se graver? — Quant aux controverses pour les dénominations, qui menacent continuellement ce domaine (comme nous l'avons remarqué), celui qui n'est pas archéologue fera bien de s'en abstenir complètement, s'il ne veut pas y perdre son temps et son plaisir.

Il ne lui reste autre chose à faire, s'il est bien disposé, qu'à examiner à loisir ces têtes séparément et à les classer d'après leur expression intellectuelle et l'art du sculpteur. Vues isolées, les meilleures gagnent extraordinairement. Dans la salle du trône au *Palais Corsini* à *Rome* [C] se trouve, sur un pilier, la tête d'un Romain, que peu de personnes remarqueraient au milieu du Vatican, mais qui là, par sa noble individualité et son expression de douleur, attire tous les regards. On peut se persuader, par un tel exemple, combien autre part des choses frappantes échappent à l'œil, p. ex. dans le long *Musée Chiaramonti* [D], dans la salle des Bustes et dans la *Galleria geografica* du *Vatican* [E], dans la salle du Vase du *Musée Capitolin* [F], où les « Incogniti » sont ensemble; dans la plupart des salles de la *Villa Albani* [G], si riche en bustes; dans les diverses divisions du *Musée de Naples* [H], dans la salle des Inscriptions et dans la salle de l'Hermaphrodite des *Uffizi* à *Florence* [I], dans la cour du *Palais Riccardi* à *Florence* [J], et ailleurs.

C'est donc notre tâche d'appeler l'attention du lecteur sur un choix des pièces les plus remarquables parmi les têtes de Romains la plupart anonymes ou pseudonymes. Nous prendrons pour règle non pas tant la valeur artistique que l'intérêt des physionomies, incertain si le lecteur nous suivra volontiers dans cette voie.

Au *Vatican : Braccio Nuovo :* la soi-disant tête de *Sylla* [K]; — *Musée Chiaramonti :* le soi-disant *Marius* [L], image remarquable d'un vieillard tant soit peu bilieux; — un *Cicéron* [M] authentique, n° 423 et

n° 698 ; — et le soi-disant *Ahenobarbus* [A] d'une expression prudente et fine ; — salle des Bustes : quelques têtes de femmes. — Au *Musée Capitolin*, première salle : un homme âgé (regardé aujourd'hui comme un *Adrien* [B], placé sur un autel d'Hercule), merveilleusement vrai dans son expression équivoque de dépit ; — salle du Gladiateur mourant : la meilleure tête de *Marcus Brutus* [C], meurtrier de César, d'une expression désagréable quoique non dénuée d'intelligence ; — salle du Faune : le soi-disant *Cethegus* [D], un Romain de la décadence encore jeune, un élégant usé ; — salle des Philosophes (ici on est bien obligé de s'abstenir de la plupart des baptêmes de noms romains et de se contenter uniquement de l'expression intellectuelle) : une tête idéale, baptisée du nom de *Virgile*, est probablement une image divine ; un vieillard chauve, délicat, rébarbatif, est désigné comme un *Caton* [E] ; une tête mélancolique, résignée, et dont il existe de nombreux exemplaires (« squalidus »), les cheveux sur le front, est baptisée partout *Sénèque* [F], mais c'est certainement un poète grec ; le *Cicéron* [G], dont la désignation paraît exacte, est un haut fonctionnaire respectable, aux traits purs et bienveillants ; le *Pompée* [H], un jeune seigneur passionné, très aristocratique, dont le lecteur aura déjà rencontré fréquemment le type, etc. (1). Au milieu de cette foule bigarrée, s'est égarée une tête tout à fait belle, (n° 59), aux cheveux abondants et au regard pénétrant, qui a quelque légère affinité avec le type barbare ; si quelqu'un veut y reconnaître le Germain Arminius, un ami de l'art antique, que je n'ose nommer ici, n'aurait rien à y objecter. — Dans le *Nouveau Musée Capitolin* (*Palais des Conservateurs*), 6e salle, le prétendu buste en bronze de *L. Junius Brutus* [I], l'ancien, est une tête de Romain extrêmement caractéristique.

Au *Musée de Naples*, grands bronzes, 3e salle des Bronzes : bel exemplaire du soi-disant *Sénèque* [J], déjà signalé ; *Lépide* [K] (de désignation incertaine, mais plein de vie individuelle) ; 4e salle : *Scipion l'Africain*, l'ancien [L], reconnaissable à son beau crâne absolument nu et coupé par sa balafre ; il est dans toutes les collections, quelquefois en plusieurs exemplaires ; le meilleur de beaucoup, qui se distingue considérablement des autres, est au collège des Jésuites à *Naples* [M] : c'est la véritable image primitive d'un ancien Romain ; — œuvres en marbre, 2e corridor : les statues équestres des *Balbus* père et fils [N], très importantes comme têtes ; en dehors de cela, les seules statues de consuls à cheval bien conservées, remarquables par l'extraordinaire simplicité typique de la composition, à laquelle se joint une certaine sobriété ; les autres statues de la famille Balbus [O], d'Herculanum, médiocrement drapées, mais très distinguées par la tête, surtout la mère, dont les traits intelligents, tranquilles, très significatifs, trahissent encore une sensualité passée ; le

(1) Braun (p. 170 et suiv.) reconnaît, entre autres *Eschyle* (n° 82) [P], *Marcus Agrippa* (n° 16) [Q], *Térence* (n° 76) [R], *Corbulo* (n° 48) [S], comme bien nommés ; mais il regarde (d'après Visconti) le Cicéron (n° 75) plutôt comme un *Asinius Pollio*.

soi-disant *Sylla* [A] est frappant, lorsqu'il est vu de face, par sa ressemblance avec Napoléon, de qui le front n'avait pourtant ni une si noble forme, ni un modelé aussi achevé; là aussi, plusieurs bons personnages anonymes ou de désignation inexacte; le meilleur est celui qu'on appelle (sans motif) *Aratus* [B]; il regarde en l'air et de côté d'une manière spirituelle : c'est un Grec de l'époque des Diadoches; une aimable petite tête de femme, au menton caché, est faussement désignée sous le titre de Vestale [C]. *Pompée* et *Brutus* [D] (trouvés à Pompéi en 1869); le dernier plus jeune que celui du Capitole, à l'air réfléchi et expressif.

Aux *Uffizi* de *Florence :* vestibule intérieur : un bon exemplaire dudit *Sénèque* [E]; — 1er corridor : *Marcus Agrippa* [F], traits classiques avec l'expression d'une profonde taciturnité; — salle des Inscriptions : un bel exemplaire achevé de la tête qui dans la collection du Capitole est désignée comme un *Cicéron* [G]; le triumvir *Antoine* [H] est une œuvre superficielle, qui a pourtant quelque chose de la sorte de grandeur que nous prêtons à cet homme; un Romain anonyme [I], qui, à l'exception de la chevelure, rappelle le grandiose Scipion des PP. Jésuites de Naples; — salle de l'Hermaphrodite : excellentes têtes d'expression, pour ainsi dire, officielle; une belle femme du même type matronal que l'on prête généralement à Livia, avec de nombreuses boucles roulées; — deuxième salle des Bronzes, sixième vitrine : quelques excellentes petites têtes de bronze et des statuettes [J], parmi lesquelles une très petite mais excellente statuette d'homme en toge, assis.

Dans la salle du rez-de-chaussée du *Palais Riccardi* [K], en dehors d'une quantité de têtes idéales (parmi lesquelles un bel Apollon et un plus médiocre, deux Athlètes, une soi-disant Sapho), un bon portrait romain, à la mine renfrognée et aigrie, se trouve dans un corridor latéral de droite.

Au *Campo santo* de *Pise* (près de XL) [L] : *Marcus Agrippa*, moins bien conservé, mais tout aussi authentique que la tête florentine. (Là aussi plusieurs têtes de dieux d'un bon travail. La tête désignée comme Brutus, près de IV, est évidemment moderne.)

C'est en vain que l'on cherche des renseignements sur l'origine et le premier usage des **Masques** de marbre, si fréquents et souvent si bien réussis. Si l'archéologie n'a rien à objecter, nous hasarderons à ce sujet quelques innocentes hypothèses, qui seront prêtes à retourner dans le néant devant des faits bien et dûment établis.

Dans les beaux jours de l'antique Athènes, en même temps que la tragédie et la comédie commençaient à fleurir, l'art a dû atteindre une hauteur considérable en faisant des masques comiques et tragiques pour la scène. Le Grec, comme on sait, supportait plus volontiers au théâtre un visage et une taille artistiques (au moyen du cothurne) que la physionomie personnelle d'un acteur quelconque; celle-ci, fût-elle douée de la plus grande beauté, ne lui aurait jamais offert les traits idéaux qui paraissaient insépa-

rables des caractères comiques ou tragiques. Quel visage d'acteur aurait suffi à rendre le Prométhée enchaîné ou ses bourreaux Cratos et Bia? — Mais les masques devaient avoir, n'importe où on les conservait, même simplement accrochés au mur, un aspect monumental, significatif, tel qu'on a dû essayer de le fixer d'une manière permanente; cette idée ne pouvait venir à personne plus tôt et plus vite qu'au faiseur de masques lui-même, qui était un artiste important et certainement honoré, peut-être sculpteur en même temps, à une époque qui séparait si peu les genres dans les arts. En dehors des théâtres, on employait les masques dans les cortèges, les processions et les cérémonies de tous genres; comment pouvait-on mieux les annoncer qu'en suspendant des masques à des cordons ou à des guirlandes? C'est à un bâtiment quelconque, se rapportant à une destination semblable, et plutôt à un théâtre que partout ailleurs, que le premier masque taillé en pierre dut être placé pour immortaliser l'impression de la cérémonie. Quand et comment? c'est ce que nous ne pouvons que difficilement deviner; peut-être comme acroterion (ornement de fronton), bientôt peut-être aussi en nombreuses reproductions en dedans d'une frise, comme métope d'une salle dorienne. Cependant les personnages de tragédie, dieux et hommes du temps héroïque, avaient déjà dans l'art une pose si significative, si purement idéale, qu'ils n'avaient pas beaucoup à gagner à cette nouvelle forme, et c'est ainsi que l'on peut s'expliquer la prédominance des masques comiques. Ceux-ci s'adaptèrent complètement au service de l'architecture et durent se prêter dans le cours des temps à tous les usages. (Nous savons, par des monuments funéraires athéniens qui se sont conservés, qu'on employait les masques comme offrandes après une victoire.)

La forme baroque de leur bouche se prêtait peu aux bouches d'eau des bâtiments et aux bouches de fontaines; à la bonne époque, tout au moins, on conserva le premier emploi aux têtes de lions (voy. plus bas); pour le dernier, l'art créa un nouveau monde de figures de fontaines. Par contre, avec leur drôlerie démoniaque, ils étaient comme créés pour les jets d'eau chaude et de vapeur dans les bains chauds; plus grands, ils pouvaient aussi absorber par les yeux, les narines et la bouche l'eau qui s'écoulait des bains, aussi bien que des cours en plein air (comme impluvium). Peut-être la plupart étaient-ils simplement des décorations de bâtiments de diverses espèces.

Il faut cependant, en somme, estimer leur style. Ce sont les seules caricatures qui appartiennent au grand art, les limites du laid dans le domaine du beau. Aussi, là, dans la grimace la plus accentuée, on ne remarque rien de maladif, de chagrin, de pénible ou de bassement méchant. Ce qui semble être le fond de l'expression, c'est la multiple variété de l'effort dans les cris transportée sur une série de types comiques. Calculé pour être vu de loin, le travail en est rapide, rude, énergique; dans les collections plus nouvelles, ils sont placés à dessein haut et loin, sur

les chambranles et les frontons, de sorte qu'ils n'échappent que trop facilement à l'œil.

Le plus grand nombre se trouvent peut-être dans la *Villa Albani* [A], galerie latérale de droite, vestibule du Café, etc.); la plupart si semblables de dimensions et de travail, qu'ils pourraient provenir du seul et même édifice. — D'autres au *Vatican* [B], surtout dans la cour du *Belvédère*, aussi dans l'appartement Borgia. Ceux-ci peuvent avoir servi de simples décorations. Comme bouches de vapeur, il y a immédiatement à nommer quatre têtes presque achevées au *Musée de Naples* [C] (6e salle), idéales, non caricaturées et d'un très bon travail encore. Peut-être la tête colossale de la Vénus d'Albe au *Musée de Turin* [D] en est-elle un aussi. Par contre, d'autres bouches de vapeur montrent la comique expression d'une figure dont les joues sont gonflées d'air; ex. : les bouches en marbre rouge à l'escalier de la *Villa Albani* [E] et à la *Villa Ludovisi* (vestibule) [F], toutes deux de profil (bas-relief).

La *Bouche de la Vérité*, grandiose, mais très ruinée, servait d'impluvium ou d'écoulement aux eaux dans le vestibule de *S. Maria in Cosmedin* à *Rome* [G] : c'est probablement un Océan. De même un superbe masque de Pan de la *Villa Albani* [H] (salles latérales à droite). — Un bon relief, trois masques tragiques groupés ensemble, aux *Uffizi* de *Florence* [I], 2e corridor; du côté opposé, est un masque de satyre en bas-relief.

Enfin, il y a une forme du Mythe grec qui ne se trouve qu'en masque : la tête de la Gorgone pétrifiée, amenant la terreur et la mort, *Méduse*. L'art ancien la représentait faisant une grimace, qui ne pouvait provoquer qu'une répulsion pareille à celle qu'inspirent les dragons de guerre chinois. Plus tard parut le type que nous admirons, par exemple, au *Vatican*, dans le colossal masque de *Méduse*, de l'époque d'Adrien, au *Braccio Nuovo* [J]. Parmi les boucles, semblables à des serpents, apparaissent des têtes puissantes, largement modelées, belles et impitoyables, mais en même temps comme glacées elles-mêmes d'une secrète épouvante : c'est seulement ainsi que cette impression pouvait se produire sur le spectateur. C'est le document le plus important de l'art grec pour la représentation de l'horrible et du démoniaque. — Malheureusement on ne trouve plus, à l'escalier du *Palais Colonna* à *Rome* [K], que la copie en plâtre d'une tête de Méduse du célèbre relief colossal en porphyre. — Méduse de profil, salle principale de la *Villa Ludovisi* [L], exécutée probablement dans la première moitié du IVe siècle avant J.-C., et intéressante à cause de la chevelure mouvementée en serpents qui encadre les traits mourants du visage : c'est, par le mélange d'horreur funèbre et de beauté, l'une des œuvres les plus géniales de l'antiquité.

En somme, parmi les masques, ce sont ceux de la comédie qui ont une grande supériorité, comme nous l'avons déjà remarqué; ils dominent aussi

dans les peintures de Pompéi. Quelques statues d'acteurs comiques doivent également être regardées comme un perfectionnement des masques, elles représentent le moment d'un rôle déterminé, par exemple d'un Davus, d'un Maccus, et non pas le comédien X, dans tel ou tel rôle. Les meilleures sont dans la *Galleria de' Candelabri* du *Vatican* [A] ; d'autres dans la *Villa Albani* [B] (Café) ; plusieurs, en figurines de bronze, dans les collections citées. — Des scènes de théâtre entières et des répétitions étaient des sujets ordinaires pour la peinture, comme le prouvent plusieurs tableaux et mosaïques antiques du *Musée de Naples* (entre autres les deux jolies mosaïques de Dioscuride, 7e salle) [C]. A *Rome*, les simples mosaïques du parquet de la salle des Muses au *Vatican* [D] donnent une idée assez exacte de l'entrée en scène des acteurs tragiques.

Parmi les sujets inanimés, l'art romain a représenté parfois les **trophées** avec une perfection toute particulière, aussi bien en bas-relief (piédestal de la colonne Trajane [E]) qu'en ronde bosse (balustrade du *Capitole* [F]). Le groupement plastique des natures mortes n'a peut-être pas à produire, en général, de modèles supérieurs à ceux-ci.

Les **images d'animaux** de l'art antique montrent une riche gradation dans la conception, depuis le sentiment héroïque jusqu'au réalisme. Dans les genres d'animaux les plus nobles et les plus puissants, il existe une élévation de la forme pareille à celle des statues de dieux et de héros ; dans les genres moindres, ce qu'on admire davantage ce sont les manifestations les plus naïves de la vie que l'animal montre dans son caractère. — Cette branche entière de l'art devait avoir une grande extension ; la grande *Sala degli Animali*, au *Vatican* [G] est pleine de fragments, avec des restaurations considérables, il est vrai, mais habiles, de Francesco Franzoni ; il s'en trouve beaucoup aussi au *Musée Chiaramonti* [H] : ce sont des œuvres romaines, qui peuvent avoir servi au luxe de la maison, à l'ornement des fontaines et des jardins. Les formes monumentales d'animaux ont naturellement l'avantage.

Les *chevaux* de la sculpture antique prouvent d'abord que la beauté du cheval était différente alors de celle que demandent les amateurs d'aujourd'hui. Là où l'homme et le cheval sont réunis, comme par exemple sur les bas-reliefs du Parthénon, on verra le cheval représenté plus petit, par principe de style, et non pas seulement à cause de la petitesse de la race. Ensuite, la forme de la tête, du cou, du poitrail et de la croupe, mais surtout les proportions plus forcées des jambes qui passaient pour belles, à cette époque, étaient autres que celles que nous aimons actuellement. L'auteur ne peut traiter ce sujet de plus près, faute de connaissances spéciales ; les monuments eux-mêmes sont si connus, qu'ils ont à peine besoin d'être énumérés. Le plus beau, à beaucoup près, est et restera la tête de cheval de l'attelage du Soleil sur le fronton oriental du Parthénon, dont on peut comparer les copies dispersées partout ; tout ce qui peut

servir à exprimer l'énergie, la plus noble ardeur, est rendu avec vigueur et bonheur, et à la surface même de la peau on a introduit une vie et une expression surnaturelles que l'animal mortel ne possède pas. Longtemps on a considéré comme une œuvre grecque les quatre chevaux de bronze si souvent déplacés du portail de Saint-Marc, à *Venise* [A]; actuellement on les tient cependant pour un travail romain, environ du temps de Néron; en tout cas ils sont des meilleurs, et inappréciables en tant que le seul attelage conservé à quatre chevaux (ils viennent probablement d'un arc de triomphe). — Les quatre chevaux restaurés des *colosses* de *Monte Cavallo*, à *Rome* [B] sont sans doute des imitations d'originaux grecs, comme les statues, mais dans leur état actuel ils ne peuvent servir de type. (La tête de l'un d'eux est très remarquable.) En général, les chevaux romains paraissent, en comparaison de ceux de PHIDIAS et de son école, grossiers, et, dans le détail, peu animés ou animés d'une vie absolument réaliste, mais quelquefois frappants par le mouvement. — Au *Musée de Naples*, les *chevaux* de marbre *des deux Balbi* [C], 2e corridor, méritent (à mon avis) incontestablement la préférence sur le cheval d'airain (très retouché) d'Herculanum, aussi bien que sur la tête colossale d'airain, qui n'est peut-être même pas antique, du palais Colobrano (1re salle des Bronzes) [D]; parmi les statuettes en bronze (2e salle des Bronzes) qui se trouvent à cet endroit, le cheval d'Alexandre [E] et celui qui galope librement surpassent celui de l'Amazone. — A *Rome*, le *cheval* de *Marc-Aurèle* au *Capitole* [F] est bon comme travail et vivant comme mouvement, mais en lui-même c'est un animal désagréable à voir; il reproduit peut-être fidèlement un cheval de bataille de l'empereur. — A *Florence* (*Uffizi* [G], vestibule intérieur), le cheval trouvé près du groupe des Niobides est un ouvrage décoratif médiocre. — Le cheval d'airain, trouvé en 1849 au Trastevere, malheureusement très morcelé (*Nouveau Musée du Capitole* [H], 6e salle), est peut-être le cheval de l'antiquité le plus vivant et le plus naturel.

Parmi les *lions*, le plus grand de ceux qui se trouvent devant l'arsenal, à *Venise* [I] a le privilège de l'âge (il provient, comme on sait, du Pirée). Le lion couché, de l'autre côté de la porte, doit s'être trouvé sur le chemin qui conduit du Pirée à Athènes. Il paraît moins jeune et cependant de formes plus parfaites que le lion assis; mais il a une tête moderne et de fortes dégradations. (Les deux petits sont de moindre importance.) — Le lion marchant, en bas-relief, près du grand escalier du *Palais Barberini*, à *Rome* [J], passe pour le plus beau. — Un lion qui marche, de formes parfaites, et d'un bon travail romain, mais défiguré par des jambes modernes lourdes, se trouve près de l'escalier du *Musée de Naples* [K]. — L'un de ceux qui se trouvent devant la *Loggia de' Lanzi*, à *Florence* [L] est certainement meilleur. (L'autre est moderne, c'est une œuvre de FLAMINIO VACCA.) Parmi un nombre considérable de groupes représentant la victoire du lion sur le cheval, celui qui se trouve dans la cour du *Palais des Conservateurs*, au *Capitole* [M] est un exemplaire excel-

lent, mais trop endommagé ; celui du *Vatican* (*Sala degli Animali*) [A] est une faible imitation ; les autres lions de cette salle n'ont pas plus d'importance. — Un grand et intéressant groupe de deux lions attaquant un taureau, à l'hôtel de ville de *Marsala* [B], est une œuvre grecque provenant de Motye. — Les deux grands lions de granit du *Musée égyptien* du *Vatican* [C] sont supérieurs du moins aux images au repos de ce genre par la gravité puissante et par l'exécution grandiose. Ces caractères ne sont possibles que là où la vie momentanée de l'animal est sacrifiée, et là où sa signification comme symbole d'une force de la nature divinisée est accentuée, comme dans l'Égypte antique. — Des têtes de lions en bouches de fontaines servant à l'architecture sont fréquentes ; un bel exemplaire (pièce de frise) de travail grec, venant d'Himère, est au *Musée de Palerme* [D].

En fait de *chiens*, c'est la grande et solide race des molosses qui a été représentée de préférence. Comme imitation d'un ouvrage de ce genre, nous en trouvons deux excellents à l'entrée de la *Sala degli Animali*, au *Vatican* [E], et deux autres dans le vestibule intérieur des *Uffizi* [F] ; ils ne sont pas également bien traités, mais ils ont une expression grandiose. (Ils n'ont pas été travaillés comme pendants, ce que prouve leur tournure presque identique.) Ailleurs les lévriers ont le plus souvent le privilége d'être représentés d'une manière plastique. Très beau et naïf (dans la *Sala degli Animali*) [G] est le groupe de deux lévriers dont l'un mord, en jouant, l'oreille de l'autre. Ailleurs (et aussi à *Naples* [H]), il en existe un qui se gratte derrière l'oreille.

La *Louve du Capitole*, bien connue (*Nouveau Musée du Capitole* [I], 6, 7), datant, à ce qu'on dit, de l'année 458 de Rome, est ordinairement considérée comme une œuvre étrusque. Les poils sont héraldiques, le corps passablement atone, les jambes solides et anguleuses. On ne trouve ni dans l'art étrusque, ni dans l'art gréco-romain, des exemplaires ayant une analogie certaine avec cette manière de traiter et de styler le sujet, tandis qu'il existe entre une série d'œuvres du moyen âge, telles que le lion de Brunswick, différentes louves à Sienne, les animaux supportant la chaire des Maîtres de Pise et d'autres, une parenté si frappante, que la supposition de l'origine de la louve remontant au moyen âge devient très probable, d'autant plus que les preuves de son existence ne remontent pas très loin dans le moyen âge. (Les deux jeunes hommes sont indubitablement des additions du XVe siècle.)

La *Chimère d'Arezzo*, aux *Uffizi* [J] (*Museo etrusco*), avec inscription étrusque, est bondissante et pleine de vie. Les poils sont en touffes symétriquement hérissées : c'est un travail étrusque authentique.

Particulièrement remarquable est le *sanglier florentin* (*Uffizi* [K], vestibule intérieur) ; il se dresse majestueusement ; ses soies sont réunies en touffes qui collent les unes aux autres, à cause de la sueur et de l'humidité de son gîte ; elles donnent, surtout à la poitrine, une expression ma-

gnifique de force intérieure — La *laie d'Albe* (*Sala degli Animali*) [A] est un groupe de famille d'un sentiment rude et tendre à la fois; plein de vie et de réalité.

Parmi les bestiaux, le *taureau* Farnèse [B], de grandeur gigantesque, ne s'est conservé qu'au prix de fortes restaurations. En outre, le *Musée de Naples* (1re salle des Bronzes) [C] renferme un petit *bœuf* d'un travail médiocre. On cherche vainement peut-être dans les petits bronzes de différentes galeries une réminiscence de la célèbre vache de Myron. Une grande *vache* de marbre, dans la 5e salle du *Palais de Latran* [D], est d'un travail superficiel, mais très caractéristique. Au *Nouveau Musée du Capitole* [E] (6, 7) se trouve un fragment excellent de *taureau*.

Au *Musée de Palerme* [F] on voit le célèbre *bélier* au repos, en bronze, de Syracuse, d'un travail merveilleux.

Les deux gracieux *chevreuils* du *Musée de Naples* (1re salle des Bronzes) [G] sont d'un détail assez achevé. Le grand *cerf* de basalte, au Musée du *Palais de Latran* [H], 5e salle, est également un bon travail.

Les *oiseaux* ne sont, pour la libre sculpture en marbre, un sujet spécial que par exception; cependant il se présentait, au moins pour l'*aigle*, plus d'une occasion qu'on ne pouvait éviter. De toutes les représentations de Ganymède, aucune peut-être ne donne à l'aigle un complet sentiment de vie, quoique les motifs opportuns ne manquent pas (voir p. 111-112). Dans les monuments romains, l'aigle n'était traité qu'en décoration, pour d'autres raisons. Cependant, parfois, l'art s'était occupé sérieusement du roi des oiseaux et l'avait traité dans le même style plastique qu'aujourd'hui, c'est-à-dire avec un renforcement considérable des parties inférieures (une espèce de genou très couvert de plumes) et une tête grandiosement transformée. L'un des meilleurs exemplaires est toujours l'aigle du bas-relief du vestibule des *SS. Apostoli* à *Rome* [I].

La *Sala degli Animali* [J] nous donne, comme on l'a dit, l'idée de l'extension quantitative que cette sculpture d'animaux a atteinte. C'est là que se trouvent l'éléphant, au moins en bas-relief réduit, le Minotaure, une tête énorme de chameau, une tête d'âne (sans grande originalité), des crocodiles, des panthères, des léopards (avec taches incrustées); puis des groupes de combat ou de proie, comme ceux du lion et du cheval (voir plus haut), du chien et du cerf, de la panthère et de la chèvre, de l'ours et du bœuf, etc.; de petits amphibies et des animaux marins, souvent en marbre de couleur; des oiseaux, p. ex. des paons, etc. Plusieurs de ces œuvres ont le caractère d'un simple jeu.

Toute une série de têtes d'animaux colossales, de la Villa d'Adrien, se trouvent au *Palais Valentini*, sur la place des *SS. Apostoli*, à *Rome* [K]. En dehors de cela, on trouve, dans les collections de petits bronzes (p. ex. au *Musée de Naples* [L], 1re salle des Bronzes; aux *Uffizi* de *Florence* [M], 2e salle de la même division, sixième vitrine), une grande quantité de sujets d'animaux, précisément les plus beaux et les plus animés; dans

ce dernier endroit, entre autres, un remarquable taureau à visage humain, œuvre d'apparence grecque. Là encore l'antique sculpture se montre dans les petits sujets, non pas en fabricatrice de jolies mièvreries, mais en artiste capable des plus grandes choses (v. p. 133 et suiv.).

Un certain nombre d'animaux ne pouvaient, eu égard à leur nature, être présentés, sous leur véritable aspect, que par la peinture ou tout au plus dans les bas-reliefs. Ce sont, en dehors des poissons, tous les *êtres aquatiques fabuleux*, animaux marins, panthères marines, boucs marins, griffons de mer, etc., qui accompagnent le cortège des tritons et des néréides; les tritons eux-mêmes, comme on l'a remarqué plus haut (p. 123 et suiv.), sont formés d'un torse humain et d'une queue de poisson enroulée. Il ne reste plus qu'à répéter que les transitions d'une de ces parties organiques à l'autre sont si naïves et les rapports de ces parties entre elles si bien pondérés, que le spectateur, loin d'y trouver rien de monstrueux, commence à croire à la réalité de ces êtres.

Le *dauphin*, représenté très fréquemment en animal de fontaine et en accompagnateur de Vénus, est devenu entre les mains de l'art, en sa « qualité de poisson », le symbole universel des profondeurs humides, mobiles, et n'a pas même l'ombre de ressemblance avec le dauphin véritable (1). Celui-ci est au nombre des poissons les plus difformes; quiconque n'en a pas vu dans la Méditerranée, peut s'en convaincre, p. ex., dans la collection d'histoire naturelle de la Specola à Florence, dont les animaux, admirablement naturalisés, peuvent servir de points de comparaison décisifs à plusieurs questions de ce chapitre.

Faute de place, nous ne pouvons faire suivre cette étude sur les statues que d'un court aperçu sur les **bas-reliefs** principaux. En dehors de sa valeur mythologique inappréciable, le bas-relief est le chef-d'œuvre de l'art antique, et tout ce qui a été produit depuis n'a auprès de lui qu'une valeur purement conventionnelle. — Si l'on ne peut trouver en Italie (à part les bas-reliefs siciliens) que les copies du genre supérieur, la frise et la métope des temps grecs, que possède le British Museum, on ne peut cependant les laisser passer inaperçues (à *Rome*, Musée du *Palais de Latran* [A]; à *Florence* [B], en plusieurs endroits de l'Académie, etc.); les sculptures de frise romaines, même les meilleures, n'ont auprès d'elles qu'une valeur secondaire. Les Romains, par amour de l'art, ont rapporté de la Grèce, fait copier ou exécuter par des artistes grecs, à Rome et en Italie, un nombre considérable de petits ouvrages. Ce sont des tableaux, des autels ou des piédestaux ronds ou carrés, ou des fontaines de temples (appelées *puteal* en latin), des bases de trépieds, des vases de marbre, etc. Nous avons cité plus haut, à titre d'exem-

(1) Le dauphin qui enlace l'Eros du *Musée de Naples* (3e salle) [C] est l'une des rares absurdités de l'art antique.

ple, des objets de ce genre exécutés en style de temple, et qui ne forment pas la moindre partie de la collection; les œuvres du style grec développé ont incomparablement plus d'importance.

Pour saisir le développement de ce genre de travail, il faut se figurer le cadre architectonique qu'il comporte. C'est la sculpture dans ses rapports avec les édifices qu'elle doit décorer et non dominer (1). L'architecture extérieure des temples grecs, avec ses lignes accentuées, ses formes vigoureusement ombrées, appelait les hauts reliefs, qui laissaient saillir les formes humaines jusqu'aux trois quarts; par contre, à l'intérieur de l'enceinte et dans la cella où la perspective était restreinte pour le spectateur, dont l'œil eût été blessé par la coupure de toute forme en saillie trop forte, le bas-relief prit naissance et place dans la pénombre générale. Naturellement, on ne peut demander de séparation marquée entre les deux genres, dans les œuvres postérieures où l'on n'a pas eu à considérer l'exposition architecturale.

Il existe une autre loi d'architecture pour le relief : on doit se borner, dans le moment de l'action représentée, au plus petit nombre possible de figures frappantes et les faire ressortir par une distance convenable entre elles, ou par des contrastes bien nets. On ne doit admettre qu'une profondeur de cadre très restreinte, et n'effacer que modérément les personnages les uns derrière les autres. A l'époque romaine on croyait enrichir le relief par une quantité innombrable de figures, par l'adoption de plusieurs plans les uns derrière les autres, ce qui donna lieu à une infinité d'ouvrages qu'on ne peut contempler qu'aussi longtemps que rien de grec ne se trouve à côté.

Le lieu est tantôt sommairement indiqué, comme par le pilier d'une maison, le rideau d'une chambre; tantôt symboliquement, comme par une nymphe qui personnifie l'eau, une divinité qui personnifie la montagne. Avant le XV^e^ siècle, le relief ne donnait pas (à quelques exceptions près) une représentation développée de paysages ou de constructions en perspective. (La seconde porte de GHIBERTI au baptistère de Florence; la Scuola de Saint-Marc à Venise, avec les sculptures des LOMBARDI, etc.)

Après de longs tâtonnements l'art grec trouva, entre le profil et la face, ce beau juste milieu qui, même dans les mouvements de profil les plus animés, savait montrer le corps dans son plein, et surtout développer le torse de la manière la plus avantageuse. Le groupe libre de fronton est le premier essai du bas-relief; leurs progrès sont communs. La difficile question des raccourcis, qui ne pourra peut-être jamais être définitivement tranchée, fut résolue de manières très diverses, tantôt par la saillie des membres, tantôt par une flexion et une détente cachées. De grandes dégradations empêchent souvent de porter un jugement absolument sûr.

(1) Pour l'extrême de cet abus, voir la « décoration du baroque ».

La loi fondamentale du relief est, comme on le voit, la plus grande simplicité; les moyens d'action sont, dans ce genre, si restreints que le moindre excès en fait d'ornement, d'habillement, d'ustensiles, égare l'œil et rend le tout lourd et indécis. — Nous ne choisirons maintenant, dans la masse des œuvres, que celles où ces conditions suprêmes sont clairement réalisées, c'est-à-dire les œuvres grecques, et celles qui en approchent, celles qui leur ressemblent ou qui en sont des imitations. Pour les retrouver plus facilement, il est bon de les prendre par galeries; dans une histoire de l'art, la classification par styles ou par sujets serait préférable.

Au *Vatican*, *Musée Chiaramonti* [A] : à l'entrée, un *Apollon* assis; vers la fin : des *Bacchantes* marchant; mais surtout l'ancien relief représentant les *trois Grâces* qui se donnent la main, d'après un original attique datant de 450 avant J.-C.; fragment d'un cavalier, se rapprochant des cavaliers de la frise du Parthénon.

Belvédère, dans la salle d'Apollon [B] : *les deux Servantes du temple*, avec des draperies magnifiquement ondulées, conduisant un taureau récalcitrant destiné au sacrifice. Voy. plus haut page 102, D. copie antique du relief de la balustrade au temple de la Victoire sur l'acropole d'Athènes, le pendant se trouve aux *Uffizi* (v. plus bas).

Galleria delle Statue [C] : plusieurs sujets remarquables, entre autres deux reliefs de monuments funéraires grecs (et aussi une œuvre moderne qu'on prétend être de Michel-Ange). Quelques fragments précieux enclavés dans le piédestal de plusieurs statues. — Le puteal rond, n° 422 de la collection Giustiniani, avec la représentation détaillée d'une bacchanale, est une copie moderne de l'original conservé en Espagne.

Gabinetto delle Maschere [D] : le *Bacchus* ivre; — un *Sacrifice*, d'un beau travail grec. (Dans la *Loggia scoperta* qui y touche et qu'on peut se faire ouvrir, un *Sacrifice*, quelques fragments de prix, et un *Cortège bachique* original avec des Centaures qui se défendent contre les satyres qui veulent les monter.)

Sala delle Muse [E] : la *Danse des Curètes;* les soins qu'on donne au jeune *Bacchus*. (De temps romains postérieurs : frise ornée du combat des Centaures et des Lapithes, imitation maladroite des métopes employées dans les temples grecs de la meilleure époque; au lieu des triglyphes, il y a des arbres.)

Galleria de' Candelabri [F] : deux beaux vases bachiques, en grande partie restaurés; sur l'un il y a des Curètes dansant et un satyre; sur l'autre des satyres pressurant du vin, un Silène faisant de la musique, etc.

Au Musée du *Palais de Latran* (autrefois dans l'appartement Borgia) [G], première salle : une *Nymphe* donnant à boire à un enfant (peut-être un petit Pan), servait d'ornement de fontaine; l'eau coulait par l'ouverture de la corne; un prétendu *Hippolyte avec Phèdre* (relief de tombeau de conception grecque); — quatrième salle : *Médée* et les *filles*

de Pélias, travail grec ; également grecques sont les *Danseuses* d'un autel triangulaire, 9e salle, etc.

Au *Museo Capitolino*, salle du Vase [A] : le tableau troyen, relief en miniature (1), des *scènes de la guerre de Troie*, avec de légères inscriptions grecques où les personnes et les scènes représentées, ainsi que les sources poétiques, sont indiquées à l'instar de l'apothéose d'Hercule à la Villa Albani (v. ci-dessous).

Galerie supérieure [B] : Superbe vase, en forme de seau, orné de Bacchantes. — Un autel rond dans le style du temple, et décoré de figures divines marchant, sert maintenant de socle au grand vase (v. p. 56, E).

Grande salle [C] : autel avec l'*histoire de Jupiter* (servant de base au gigantesque Hercule enfant), les parties conservées, du meilleur style de bas-relief, s'en tiennent aux types anciens de la représentation de l'assemblée des dieux.

Salle des Philosophes [D] : plusieurs bonnes choses, entre autres les *Funérailles d'un héros* (Méléagre?) ; — le même, dans des proportions plus grandes, dans la cour du *Palazzo Mattei* [E], à droite, en haut.

Salle des Empereurs [F] : la *Délivrance d'Andromède ;* — l'*Endymion dormant* (v. plus bas, collection Spada).

Première salle du rez-de-chaussée [G] : autel orné des *travaux d'Hercule ;* trois de chaque côté, travail romain exécuté, en partie, d'après d'anciens motifs grecs.

Dans la *Villa Albani*, vestitule du Casino [H] : le *Capanée* (?) précipité, romain, d'après un excellent original grec ; un autel rond, très altéré, avec les simples et belles figures des Heures voilées, qui se tiennent par le coin du voile.

Escalier [I] : la *Rome* déjà décrite (p. 88, B) ; — *Diane persécutant trois Niobides ;* — *Philoctète* (?), probablement un dieu des montagnes.

Salle ovale [J] : la belle *coupe de marbre* représentant les personnages de la *suite de Bacchus*, en grand relief, couchés ou appuyés, suivant l'espace, d'une indescriptible fraîcheur d'invention.

Salle d'Esope [K] : l'*Apothéose d'Hercule* avec des inscriptions en miniature, comme au bas-relief du Capitole (v. ci-dessus) ; *Satyre et Bacchante*, motif souvent répété et de la plus grande beauté des mouvements bachiques.

Salle des Bas-reliefs [L] : les *Combattants*, un homme qui a sauté de cheval en tue un autre qui est couché à terre. De tous les reliefs des collections italiennes, ce bas-relief de tombeau attique de la fin du ve siècle av. J.-C., quoique trouvé à Rome même, est peut-être le seul qui rappelle directement Phidias et son école ; malgré les dégradations, il surpasse de beaucoup, par l'ampleur du style et la plénitude de vie,

(1) Sur une pierre qui tient le milieu entre le marbre et la pierre lithographique.

tout ce qui existe en Italie dans ce genre. — *Vénus sur un cheval marin;* — deux Satyres dansants; le relief dit de *Leucothée* (v. p. 66 C), etc.

Salle principale [A] : *Hercule chez les Hespérides; — Dédale et Icare; Ganymède faisant boire l'aigle*, bons travaux romains; etc.

Dans la salle adjacente [B] : *Mercure*, *Eurydice* et *Orphée* (aussi au Musée de Naples, v. ci-dessous).

En bas, au bout de la galerie latérale de droite [C] : *Diane* et une figure féminine; — une *Famille*, mari, femme et fils; — une *Mère offrant un sacrifice avec ses trois enfants;* — *Dédale et Icare* (en marbre rouge); — une grande coupe représentant les *Travaux d'Hercule*, qui ressemblent à une faible imitation d'une frise de temple; — deux figurines isolées, peut-être des palestrites.

Dans ce qu'on appelle le Café [D] : *Thésée reconnu* par Égée pour son fils, travail romain tardif, imité d'une œuvre grecque.

A la *Villa Borghese*, salle principale [E] : les deux bas-reliefs représentant *Pan et les Satyres.*

Salle de Junon [F] : *Cassandre*, imitation italienne d'un excellent motif grec. Plusieurs autres excellents sujets.

Salle d'Hercule [G] : de beaux vases avec la représentation en relief d'une *danse de Curètes* nus et de femmes voilées; *Pan* faisant de la musique.

Dans la *Villa Ludovisi* [H], salle principale : le *Jugement de Pâris*, grand relief d'après des motifs grecs.

Au *Palais Spada*, à *Rome* [I], deuxième salle du bas : huit reliefs plus grands, auxquels il faut ajouter les deux qui se trouvent dans la salle impériale du Musée Capitolin; tous de la meilleure exécution romaine et d'après les motifs les plus nobles et les plus vivants, mais sentis plutôt en peintre qu'en sculpteur, et peut-être imitations de peintures. Ce qui l'indique, ce sont certains membres en forte saillie, la quantité d'accessoires et les arrière-plans conçus trop en profondeur.

Dans la *Villa Médicis* [J], sur la paroi postérieure vers le jardin : un certain nombre de bons fragments en relief avec quelques-uns de moindre importance.

A l'entrée du *Palais Giustiniani* [K] : deux bons reliefs de sarcophage, des repas funèbres.

Au *Musée de Naples*, 7e salle : stèle funéraire grecque antique, représentant le défunt appuyé sur son bâton. — *Orphée*, *Eurydice* et *Mercure* [L], beau travail grec, très endommagé; identique, non comme exécution, mais comme sujet, au bas-relief de la Villa Albani, qui porte les noms de Zethus, Antiope et Amphion, à en juger par un troisième exemplaire qui est au Louvre. La courte réunion et le dernier adieu d'Orphée et d'Eurydice y sont représentés; la modération peu ordinaire et la douce gradation de la douleur dans les trois figures donne beaucoup à penser; il y a entre elles une harmonie si merveilleusement sentie,

que l'art grec seul, et à une seule époque (vers 360 av. J.-C.), pouvait l'exprimer. Une *Nymphe* [A] qui repousse un satyre entreprenant, malheureusement presque entièrement moderne; — plusieurs bas-reliefs de tombeaux grecs, qui ne sont pas des meilleurs, mais qu'on doit apprécier comme représentant ce genre, rare dans les collections italiennes, par exemple celui du Protarque, etc.; — des imitations romaines, réduites, de la base d'un monument commémoratif de victoire (*trophée*) [B], avec deux cariatides et une charmante figure assise (1); — *Jupiter* sur un trône avec des sphynx; — *Oreste à Delphes* [C], travail romain d'après un original excellent, — fragment d'un *Cortège bachique* [D] avec les motifs fréquents de la bacchante au tambourin et d'un satyre jouant de la flûte, le satyre suivant est complété presque entièrement; — immédiatement après se trouve l'un des plus splendides bas-reliefs qui existent : le *Bacchus barbu* [E] faisant son entrée chez un couple d'amants qui boivent sur un lit de repos; un satyre le soutient, un autre lui ôte ses sandales; dehors, devant la porte de la maison, Silène et les autres compagnons du dieu; — *Hélène* [F], sous la protection de Peitho (déesse de la persuasion), est engagée par Vénus à suivre *Pâris*, qui se trouve vis-à-vis, causant avec l'Amour; œuvre grecque très belle, quoiqu'elle ne soit pas très ancienne; — *Bacchus* avec une partie de sa suite, motif grec d'une exécution insignifiante; — superbe haut relief *bachique* [G] de petites proportions; — relief plat de sept figures féminines [H]; — enfin un petit ouvrage charmant : la *Course à cheval à travers la nuit* [I], jeune homme et bacchante à cheval, avec des torches, un guide en avant.

Sixième salle : le célèbre *Vase de Gaëte* [J], avec le nom de l'artiste : Salpion d'Athènes; après cela, il n'y a presque plus que des sujets connus : *Mercure tendant à Leucothée Bacchus enfant* [K], qui rappelle un relief de la salle des Muses au Vatican; — la *Bacchante* [L] demi-nue, appuyée, d'un relief de la Villa Albani; — deux satyres et la Bacchante qui danse, du même relief (7e salle); — un autre Silène et une Bacchante tenant un thyrse. L'exécution, quoique distinguée, a pourtant quelque chose de conventionnel; la mutilation date d'un temps où le vase tenait lieu de piquet pour attacher les cordages de vaisseau.

Au même endroit, 6e salle : *Puteal* [M], de bonne facture romaine, avec des satyres préparant le vin; puis un certain nombre de plaques de marbre (disques) avec de légers reliefs [N], en partie bien imaginés.

Section des terres cuites, quatrième chambre [O] : petits reliefs, trouvés à Velletri, représentant le style italien antique.

Au *Musée de Palerme* [P], les célèbres *Métopes de Selinonte*, trouvées de 1823 à 1831, offrent le plus vif intérêt aussi bien par leur style ultra-

(1) L'inscription : « Trophée en l'honneur d'Hellas, après la défaite des Cariates », est fausse, et le rapport cherché avec les « Cariatides » (à comp. p. 97) tombe du même coup.

antique que par leur rapport avec l'architecture; elles proviennent de trois temples et représentent trois époques archaïques de l'art dorique; la troisième atteint presque la perfection. A la première époque, appartiennent : un quadrige de face (très endommagé), *Hercule avec les Cercopes* et *Persée avec la Méduse* (restes d'une peinture antérieure); à la seconde : deux têtes de géants (dont la moitié inférieure est seule conservée); à la troisième : *Hercule combattant une Amazone; Junon avec Jupiter sur le mont Ida* (Iliade, XIV); *Diane et Actéon; Minerve combattant un géant* (Encelados ou Pallas); et une *Daphné* (nommée ainsi à tort) que poursuit Apollon; elle est très détériorée. Ici, les extrémités, pour autant qu'elles sont nues, sont ajoutées en marbre, d'après la manière de l'acrolithe. — Au *Musée de Syracuse* [A] : joli petit relief grec qui représente les *Heures* (?) dansant, et un relief de tombeau grec. — Au *Musée Biscari à Catane* [B] : deux reliefs funéraires grecs; un socle, trouvé dans le théâtre du même endroit, représente l'érection d'un trophée par des Victoires.

Aux *Uffizi* de *Florence*, corridor de communication : socle rond représentant les préparatifs du *Sacrifice d'Iphigénie* [C], travail léger, peut-être grec d'une époque postérieure (signé Cléoménès); — petit socle triangulaire (au-dessus d'un trépied magnifique auquel il n'appartient pas) avec trois figures drapées d'un beau style grec.

Première salle des portraits de peintres : le célèbre *Vase de Médicis* avec le bas-relief du *Sacrifice d'Iphigénie* [D]; fortement restauré; la facture des parties non retouchées ressemble à celle du vase de Gaëte; la composition est concentrée d'une manière caractéristique dans un petit nombre de figures.

Salle des Inscriptions : le grand relief des *Trois Éléments* [E] est d'une médiocre facture romaine.

Salle de l'Hermaphrodite : représentation en relief d'un temple circulaire [F], remarquable surtout par le travail des grilles qui relient les colonnes; — trois *Bacchantes* [G] avec des chevrettes, thyrses, etc., sujet qui revient souvent; — *Bacchus à Delphes* (?) [H], beau travail, peut-être grec; — reproduction réduite du relief du Vatican des *deux Servantes du temple* avec le taureau (v. plus haut, p. 167, B); — un *Génie traînant la foudre de Jupiter* [I], bon travail romain; — *Sacrifice romain d'un chef d'armée* [J], intéressant surtout par sa parfaite conservation; — trois *Bacchantes marchant* [K], faisant pendant à celles du Musée Chiaramonti.

Au *Campo santo* de *Pise* : n° 56, relief funéraire [L] plus grand que nature, probablement athénien, représentant une femme et une servante accompagnée d'un enfant; il est très effacé, mais c'est un travail grec bon et authentique; — n° 52, vase de marbre altéré, avec reliefs bachiques [M], d'exécution superficielle et conventionnelle, mais grecque d'une époque postérieure et d'une très belle conception.

Au *Museo Lapidario* de *Vérone* [A] : un nombre considérable de sculptures en relief, parmi lesquelles plusieurs bons reliefs funéraires.

Au *Musée de Turin* [B] : petit fragment de relief paraissant de facture grecque, un jeune homme qui fait reculer les quatre chevaux d'un quadrige.

Dans le *Palais des Doges* à *Venise*, *Sala de' Rilievi* : plusieurs petits reliefs funéraires, d'exécution médiocre, mais en partie paraissant d'invention grecque; dans celui d'*Attys et de Cybèle* [C], p. exemple, il y a une très belle servante; — relief romain remarquable d'un *Combat naval* [D] avec des vaisseaux richement représentés (d'après un original de la meilleure époque grecque); — vase portant les armes de Mars, travail romain; — superbe autel carré avec *Scènes bachiques* [E], d'exécution romaine superficielle, mais bien conçue. — *Camera a Letto* [F] : trois *Heures* entourant un terme de leurs mains entrelacées, d'un travail peut-être grec antique; à l'époque romaine, elles ont servi de piédestal à un ciste de marbre; — assise triangulaire avec des figures bachiques excellentes. — *Corridojo* [G] : deux bases de trépieds, d'une donnée romaine bien connue : génies traînant des armes. Deux autres avec des hiérodules paraissent contestables.

Après ces trésors, qu'il faut placer en partie au premier rang, viennent quelques ouvrages qui ont sur eux l'avantage d'avoir au moins une date fixe : les **Sculptures des édifices impériaux à Rome.**

D'un édifice de l'époque d'Auguste : quatre pièces d'une *Procession* (*Uffizi* de *Florence* [H], vestibule extérieur), d'une beauté extraordinaire, abstraction faite de la surcharge qui se fait sentir surtout dans ces ouvrages plats; elles avaient fait partie d'une grande frise, dont les fragments sont dispersés : le morceau faisant suite est au *Vatican* [I], cour du *Belvédère;* trois autres sont murés dans la façade de la *Villa Medici* à *Rome* [J]; deux encore au *Palais Fiano*, à *Rome* [K]. — (A la même époque appartiennent deux beaux fragments d'un relief conservés à *S. Vitale*, à *Ravenne* [L]; le plus grand représente probablement Auguste lui-même et des membres de sa famille.)

Déjà surchargées, mais d'une facture noble et belle, sont les sculptures de l'*Arc de triomphe de Titus*, entre autres les deux reliefs du *Cortège triomphal de Judée* [M]; dans les cintres on a symbolisé, planant, les plus belles victoires (1). — Au *Forum de Nerva* (ou de Domitien), hauts reliefs d'un dessin habile et énergique, calculés pour être vus de loin (*Minerve protectrice de divers travaux domestiques* [N]). — De l'époque de Trajan et d'Adrien : les sculptures antiques très distinguées de l'*Arc de Constantin* [O], scènes de combats, qui ne sont plus pourtant purement conçues

(1) Plus anciens encore, tout au plus attribuables à un arc de triomphe de Claude : les fragments de relief qui sont dans le vestibule de la *Villa Borghese* [O]; il ressort encore des ruines des traits de la plus grande beauté.

dans l'esprit du relief; on peut dire la même chose des sculptures de l'*Arc* de *Bénévent* [A]. — La spirale énorme de la *Colonne Trajane* [B], d'une exécution admirable, est riche en sujets isolés dignes des meilleurs temps; mais, comme œuvre d'ensemble, elle est faite pour fatiguer à jamais le relief, qui doit sa grandeur à une incomparable mythologie, par la sécheresse du récit historique. — A la même époque appartiennent les reliefs intéressants de deux *balustrades* [C] parallèles en marbre, trouvées au Forum en 1872 : sur les côtés extérieurs se trouvent deux actes du règne de Trajan qui se passent au Forum (qu'on remarque les édifices du fond); sur les côtés intérieurs il y a ou un porc ou une brebis ou un bœuf (*suove taurilia*). — Du Forum de Trajan il s'est conservé deux splendides frises (des génies en demi-figure avec arabesques ainsi que des griffons et des vases) et un bon fragment de relief au Musée du *Palais de Latran* [D], première et deuxième salle. — Du temps de *Marc-Aurèle :* les reliefs de la *Colonne d'Antonin* [E] (plus exactement de Marc-Aurèle), déjà considérablement moins bons et plus mal conservés, et les laborieuses sculptures, quelque peu dénuées de vie, qui se trouvent à présent murées dans l'escalier et dans la salle supérieure du *Palais des Conservateurs* au *Capitole* [F], et qui proviennent sans doute d'un arc de triomphe; le meilleur de tout cela est incontestablement l'apothéose d'une impératrice, soit l'ancienne, soit la jeune Faustine. A la base du monument d'Antonin le Pieux, situé aujourd'hui dans le *Giardino della Pigna* du *Vatican* [G], se trouve l'apothéose de l'empereur (rituel d'anciens modèles), également beaucoup meilleure que les masses de cavaliers qui sont des deux côtés. — De l'*Arc de Septime Sévère* [H] : défilés d'armées ordonnées en zigzag, représentés avec une profusion et une maladresse effrayantes; — l'Arc contemporain des *Orfèvres* [I] n'est que l'œuvre d'un tailleur de pierre. — Dans l'*Arc de Constantin* [J], tout ce qui n'est pas emprunté à l'Arc de Trajan marque la chute manifeste du bas-relief et en général de la sculpture; l'exécution inhabile transforme les individus isolés en marionnettes, et la disposition générale est absolument sans vie. Les mêmes défauts sont à remarquer dans les *cercueils de porphyre* d'*Hélène* et de *Constance* (*Vatican, Sala a Croce greca* [K]).

Lorsqu'on jette un coup d'œil général sur cette triste marche de l'art, on voit clairement combien peu doit accorder au relief une histoire digne de ce nom. Que l'on compte, parmi les faits qui sont glorifiés dans ces monuments commémoratifs de victoires, ceux dans lesquels un moment dramatique est rendu visible par la représentation des personnages principaux, sans que nous ayons sous les yeux soit une simple cérémonie, soit un simple commandement en chef; que l'on compte les scènes qui se faisaient accepter en quelque mesure par la variété du sexe, de l'âge ou des caractères, dans ce genre dont les ressources de composition sont si limitées, et il s'en trouvera bien peu. Que l'on compare ces images des

guerres contre les Daces et contre les Parthes avec les récits de combats de l'Iliade, et l'on verra comme le poète a bien isolé ses moments particuliers et comme il les a préparés, pour ainsi dire, avec un pressentiment supérieur pour l'art futur. L'imperator vainqueur, par contre, demandait que ses hauts faits et ceux de son armée lui fussent présentés avec le plus de réalité possible; aussi, devant cette masse pesante de la donnée, les accessoires et les allusions symboliques, qu'on n'épargnait pas, devaient se perdre entièrement (1).

Nous pourrions passer sous silence un genre particulier d'ouvrages, ceux qui sont sur les innombrables **Sarcophages**, si la valeur artistique absolue de l'œuvre était seule en jeu. Ces cercueils de pierre sont, en effet, presque exclusivement des ouvrages de l'époque impériale, et même du IIe siècle après J.-C., parce que ce ne fut qu'alors que l'usage de brûler les corps se perdit. L'exécution du détail ne peut être réputée réellement bonne que pour un petit nombre de ces monuments, plusieurs sont d'une exécution médiocre, et pour le grand nombre cette exécution est misérable. Cependant, abstraction faite de leur double signification religieuse et historique (en ce que d'abord ils contiennent une profusion de mythes grecs, et ensuite que ces mythes renferment des allusions à l'immortalité), beaucoup d'entre eux ont indirectement une haute valeur artistique. Dans ces espaces restreints, il y a quelquefois peut-être des réminiscences et des échos de groupes isolés, de groupes de frontons, de frises de temples et de tableaux grecs; de temps en temps, les plus belles conceptions de la composition grecque apparaissent dépaysées sous cette exécution empruntée. Ensuite, ce n'est presque que là (outre les reliefs grecs du British Museum) que nous saisissons une idée de la *suite du récit* (2), particulière au bas-relief plus étendu, et la réunion naïve de plusieurs moments d'une histoire. Comme complément, il faut se représenter l'universelle notoriété des sujets : toujours est-il que l'indifférence de l'homme antique à l'égard de toute illusion vulgaire, et son œil ouvert même au moindre signe symbolique l'y invitant, faisaient qu'on n'était pas scandalisé des différences supposées de temps et de lieu, non seulement sur la même image, mais sur la même surface.

Nous ferons suivre, d'après l'endroit où ils sont conservés, la nomenclature de quelques-uns de ces sarcophages, qui sont particulièrement remarquables dans la catégorie de ceux que nous venons d'indiquer.

Au *Vatican : Belvédère*, dans la salle du Laocoon : le *Triomphe de Bacchus* [A], vainqueur de l'Inde, une des représentations les plus com-

(1) La copie de quelques parties des colonnes en spirales et d'autres monuments cités, à l'*Académie de Saint-Luc* (escalier) et à l'*Académie de France* [B], sont beaucoup plus accessibles à l'œil que les originaux.

(2) Les sculptures des édifices impériaux dont nous venons de parler donnent aussi cette idée, mais nous avons vu à quels dépens et sous quelle forme défectueuse.

plètes de ce genre (v. p. 123). — Entre le Laocoon et l'Apollon, un des meilleurs *Sarcophages de Néréides* [A]. — Dans la cour et dans quelques endroits du Belvédère, des sarcophages de tous genres, qui peuvent parfaitement renfermer les mythes les plus répandus. — Dans la *Galleria delle Statue : Combat des géants* [B] à extrémités de serpents, contre les dieux (il y a ici des emprunts manifestes aux bas-reliefs de Pergame).

Dans la *Galleria de' Candelabri : Sarcophage* de *Niobides* [C], qui fait pressentir dans quelle mesure ces reliefs se guidaient sur les groupes célèbres de statues ; qu'on remarque la présence de la nourrice auprès des filles, et du pédagogue auprès des fils. Au bord du couvercle, les cadavres des Niobides tués, bien groupés. — *Bacchus trouvant Ariane* [D]. — La *Lune visitant Endymion endormi* [E] ; tous deux de la meilleure conception.

Au *Museo Capitolino*, corridor du rez-de-chaussée : une *Bacchanale* (mutilée à dessein) avec des figures bien mouvementées [F] ; — l'*Histoire de Méléagre* [G], bonne et relativement ancienne.

Salles du bas : une *Bataille* [H] de Grecs ou de Romains et de Barbares, déjà citée (p. 128, A) ; au bord du couvercle, des cadavres, des prisonniers, des femmes en deuil, des trophées ; — le sarcophage colossal représentant l'*Histoire d'Achille* [I] est peut-être la plus belle composition de sarcophage à Rome. Devant : Achille est reconnu parmi les filles de Lycomède. 1er côté : Achille prend congé de Lycomède et de Déidamia. 2e côté : Achille renonce à sa colère et se tourne de nouveau contre les Troyens. Côté de derrière : Priam prie Achille, à genoux, de lui rendre le cadavre d'Hector. On prétend que c'était la tombe d'Alexandre Sévère dont les traits, connus d'ailleurs, ne répondent pas au corps couché sur le couvercle.

Salle des Colombes : deux cercueils d'enfants, l'un avec le plus beau relief que l'on possède, la *Légende d'Endymion* [J] ; l'autre, moderne, mais très remarquable par la représentation des destinées de l'âme humaine (Prométhée, Pallas, Némésis, etc.). — En outre, un bon *Cortège de Bacchus* [K].

Galerie supérieure : *Naissance et éducation de Bacchus* [L], en partie d'après les meilleurs motifs.

Salle du Faune : *Lutte entre Grecs et Amazones* [M] ; sur le couvercle, les prisonniers : c'est un exemplaire moderne, mais très bien conservé ; — un *Cortège de Néréides* [N], bon et antique ; — un *Sarcophage d'Endymion* [O], riche et d'une époque postérieure.

Salle des Empereurs : le *Sarcophage des Muses* [P], déjà mentionné (v. p. 103, A), en partie exécuté d'après une collection de statues des Muses, ce qu'on ne peut pas toujours dire d'autres sarcophages de ce genre.

Au Musée du *Palais de Latran*, onzième salle : *Histoire d'Adonis* [Q] ; sur le couvercle, celle d'*Œdipe ; Hippolyte et Phèdre* [R] ;

Cortège de Bacchus [A]. — Douzième salle : *Histoire d'Oreste* [B], *Sarcophage de Niobides* [C].

Dans la *Villa Albani*, il y en a un grand nombre. Nous ne citerons que les plus importants, qui se trouvent à la fin de la galerie de côté, à droite : les dieux apportent à *Pélée* et à *Thétis* [D] des présents de noces ; bon travail d'après des motifs purs et simples de la meilleure époque ; — *Mort d'Alceste* [E] ; — un *Sarcophage de Méléagre* [F], peut-être le meilleur.

Dans la *Villa Borghese*, vestibule : une des batailles mentionnées plus haut entre Grecs et Romains ou Barbares [G] ; — Départ et mort d'un chasseur [H].

Salle de Junon [I] : un sarcophage de Muses très récent, mais qui représente les Muses d'après l'ancien type d'une beauté solennelle.

Salle d'Hercule [J] : un grand sarcophage séparé en deux parties, d'une époque romaine postérieure, portant les douze travaux du héros séparés par des colonnettes.

Au *Palais Corsini*, à *Rome*, première salle : un des plus beaux *Sarcophages de Néréides* [K] ; c'est peut-être dans les détails un écho vivant d'un célèbre groupe de Skopas où étaient représentées les divinités de la mer, qui conduisaient Achille divinisé à Leuke, l'île des bienheureux. (Cette œuvre se trouvait, du temps de Pline, à Rome.) Les traits des Tritons et des Néréides révèlent, malgré l'expression sérieuse et presque sauvage des formes viriles (p. 123) dans leur mouvement, un caractère vraiment bachique. Dans les sarcophages de ce genre, qui sont peut-être au-dessus de cent et jusqu'aux plus petits exemplaires (plusieurs dans la *Galleria lapidaria* du *Vatican* [L]), on trouvera toujours des motifs isolés d'une beauté extraordinaire, surtout dans la combinaison des formes.

Au *Palais Farnèse*, grande salle : une belle *Lutte d'Amazones* [M] ; — un sarcophage bachique [N], particulièrement riche, dont le devant répond assez exactement à celui qui est endommagé dans le corridor du rez-de-chaussée du Musée Capitolin.

Au *Palais Mattei* [O], dans les cours et dans la Loggia ouverte : quelques bonnes plaques de sarcophages. — De même dans la cour du *Palais Giustiniani* [P].

Au *Musée de Naples*, 7e salle : un bon *Cortège de Bacchus* [Q], composé en partie de motifs burlesques ; — un certain nombre de sarcophages de moindre importance. — 6e salle : un *Sarcophage d'Amazones* [R], excellent, mais très détérioré, avec reliefs sur les quatre côtés : c'est peut-être une des œuvres les plus anciennes de ce genre.

A *Santa Trinità à la Cava* [S], *Sarcophage de Méléagre* et de *Bacchanales*.

Dans la cathédrale d'*Amalfi* : un sarcophage qui représente l'*Enlèvement de Proserpine* [T] : il passe pour un travail grec — un autre semblable avec les *Noces de Thésée et d'Ariane* [U].

Dans la crypte de la cathédrale Sainte-Rosalie, à *Palerme* [V] : un *Sar-*

cophage de Méléagre; — un *Sarcophage d'Amazones* dans la cathédrale de *Mazzara* [A]; — un des meilleurs sarcophages grecs avec l'histoire d'*Hippolyte* et de *Phèdre*, sur les quatre côtés, sert, à la cathédrale de *Girgenti* [B], de fonts baptismaux.

Dans la cathédrale de *Salerne* (côté droit de la nef) [C] : une représentation bachique; — dans l'abside, du côté droit de la nef : *Enlèvement de Proserpine.*

A *S. Chiara* à *Naples* (à gauche) [D] : un sarcophage avec l'histoire d'*Alceste* ou de *Protésilaos* et de *Laodamie;* d'une bonne époque romaine.

A *S. Lorenzo fuori le mura* près de *Rome* (à droite du portail) [E] : sarcophage avec un mariage romain, remarquable par la grandeur et la perfection du travail.

A la cathédrale de *Cortone* (à gauche) [F] : un beau sarcophage ancien avec *Combat de Centaures.*

Aux *Uffizi* de *Florence* [G], premier corridor : la vie d'un Romain, horoscope, éducation, fiançailles, sacrifice, éducation des enfants, vie de chasse et de combat, d'intérêt technique; — *Chute de Phaéton* [H]; — *l'Enlèvement des Leucippides* [I], travail romain d'après un original grec, simple et magnifiquement animé; — huit *Travaux d'Hercule* [J] sur une surface (un pareil, plus grossier, est plus loin dans le même corridor). Un autre se trouve au *Jardin Boboli* [K]; — un grand nombre de sarcophages moins importants d'après des motifs connus.

Au *Campo santo* de *Pise* : un très grand nombre de sarcophages de tous styles, ramassés de près et de loin par les Pisans pour servir de cercueils aux leurs, dont on peut lire les noms sculptés dessus. Il ne s'y trouve rien de grande valeur; nous citons ce qu'il y a de mieux : II, sarcophage avec une bataille [L]; — V, vieux sarcophage chrétien représentant la Parabole du bon pasteur [M]; il date du IIIe, sinon du IIe siècle; — VIII, bon fragment bachique avec centaure [N]; — XX, un beau *Cortège de Bacchus* [O], très altéré; — XXI, *Histoire de Phèdre et d'Hippolyte* [P], bon travail romain postérieur, avec les cendres de la comtesse Béatrice de Toscane, la mère de la célèbre Mathilde; — XXIX, sarcophage bachique [Q], avec l'inscription funéraire : T. Camuren Myronis; — XXXI, sarcophage avec un grand bas-relief de bataille [R], à peu près de la même époque que la base de la colonne d'Antonin dans le *Giardino della Pigna* du Vatican; etc.

Au *Palais des Doges* à *Venise* [S], salle des reliefs : un des meilleurs et des plus remarquables *Sarcophages de Niobides* (v. p. 141, C).

Nous laissons de côté, malgré leur haute valeur artistique, les collections de **pierres précieuses** et de **monnaies**, dont l'Italie est encore riche, en dépit de tous les pillages; leur abord étant difficile, elles n'auraient pas pour le voyageur un intérêt proportionné aux autres sujets de cet ouvrage. Cependant il faut indiquer à grands traits et en général

la collection la plus importante : celle de *Naples* (Musée, salle des *Oggetti preziosi*, pour la plupart de l'héritage des Farnèse) [A]. Les trésors les plus précieux se trouvent parmi ce qu'on nomme les Camées (pierres avec figures en saillie de couleurs autres, la plupart plus claires, que le fond). Ce sont des sujets de relief, mais le mieux choisis, et exécutés avec la plus grande élégance eu égard aux matériaux et à l'espace. Par-ci par-là, on y rencontre aussi, dans ces petites dimensions, la reproduction des statues favorites : ainsi c'est à une gemme que l'on doit la véritable restauration de l'Apollon Sauroctone. L'art antique, qui descend ici dans le menu, y paraît aussi grand que dans n'importe quelle autre de ses manifestations ; il a posé les lois de ce genre pour toujours, et on pourrait presque dire qu'il en a épuisé les plus jolis motifs (1).

Dans les gemmes de cachet ordinaires (concaves), on trouvera une foule de charmants sujets comiques ou de genre, plus petits. — Pour l'achat d'antiques de cette catégorie, il sera bon de s'adjoindre un connaisseur.

Le voyageur ne trouvera, en fait de monnaies faciles à acheter, pour ainsi dire, que des monnaies romaines. S'il ne peut se procurer qu'un choix d'empereurs et de parents de la maison d'Auguste, non d'après leur rareté, mais d'après leur beauté et leur bon état de conservation, ce sera toujours une acquisition qui lui donnera un plaisir durable. — Quant aux monnaies grecques, on peut être très souvent trompé, dans l'Italie méridionale et même dans les petites localités les plus reculées ; cependant ce qu'on trouve de beau et d'authentique appartient, de l'avis de tout le monde, à tout ce qu'il y a de meilleur.

(1) A Rome, c'est à la *Bibliothèque du Vatican* (extrémité nord) [B] que sont conservés quelques beaux camées isolés, exposés avec des petites têtes et des statuettes en pierres les plus précieuses. Parmi les objets en ivoire qui s'y trouvent également, quelques-uns (p. ex. une tête d'*Apollon*, une tête en relief de *Sérapis*) sont de grande valeur, mais la plupart sont d'une époque romaine postérieure. A *Florence* [C] se trouve la grande et célèbre collection de gemmes des Médicis, aux *Uffizi*. Dans la *Bibliothèque de Saint-Marc à Venise* [D] se trouve la célèbre gemme de *Jupiter Aigiochos*.

III. — PEINTURE.

Il ne nous est resté de la peinture antique que d'humbles débris, assez cependant pour qu'il soit permis de deviner ce que les Grecs et les Romains voulaient et pouvaient en cet art. Quelques histoires connues de Parrhasios, de Zeuxis et d'autres grands maîtres donnent d'abord à penser que l'*illusion* était le but le plus élevé de la peinture grecque. Il ne faut adopter pourtant cette opinion que dans une certaine mesure. Les Grecs poursuivaient un autre idéal, non moins élevé : à savoir, le plus de clarté possible dans l'expression avec le plus petit nombre de moyens ; — et cela surtout dans un genre relativement secondaire (où se sont conservées le plus d'œuvres), la peinture murale. On n'y voit certes, ni dans la composition, ni dans l'exécution, ni dans le coloris, apparaître le système sur lequel repose la peinture moderne ; cependant la peinture des anciens est une perfection dans son genre.

Il y a comme une préhistoire de la peinture grecque, que nous révèlent les nombreux **vases peints**, trouvés en grande partie dans les tombeaux de l'Attique, de la Sicile, de la basse Italie et de l'Étrurie, sans compter ceux qui seront trouvés encore. La plus importante collection est celle du *Musée de Naples* [A]. Incomparablement moindre, mais l'une des plus belles encore de l'Italie, est la collection du *Vatican* [B], réunie au Musée étrusque et à la Bibliothèque Vaticane. Il faut citer de plus la collection florentine (au *Musée Égypto-Étrusque* [C]. Un certain nombre de pièces excellentes au *Museo Civico* à *Bologne* [D].

Cet immense stock, qu'il est impossible même de passer en revue, est en grande partie, d'après un avis aujourd'hui unanime, l'œuvre de potiers grecs. Ces vases étaient importés en Italie des fabriques grecques, de Corinthe, d'Athènes, des colonies et surtout d'une colonie assez peu connue encore, de Chalcis, en Eubée. Vers le III^e^ siècle avant J.-C. commença en Apulie et en Lucanie une production de vases d'un goût très inférieur. L'expression de « vases étrusques », très enracinée dans le public, accrédita généralement cette erreur que les vases sont de fabrication étrusque. L'erreur vient de ce que c'est en Étrurie d'abord qu'ap-

parurent le plus grand nombre de ces vases. Les usages, les costumes, les mythes qu'ils représentent, sont presque exclusivement grecs. Les inscriptions sont également grecques; les imitations vraiment étrusques sont très rares. Par la date, ils appartiennent pour la plupart à l'époque comprise entre le sixième et le troisième siècle avant le Christ. Au temps de la domination romaine, on ne travaillait plus dans ce style, — et Pompéi, par exemple, n'offre plus aucun vase de cette sorte.

Il n'y en a qu'un petit nombre qui pouvaient servir pour l'usage journalier de la cuisine, de la table, du lavage. C'étaient plutôt des objets d'apparat; on les recevait comme prix de combat, cadeaux de noces, etc.; après avoir paré la demeure du vivant, ils accompagnaient le mort au tombeau. On les trouve d'ordinaire, dans la crypte tombale, rangés autour du cadavre; mais, par malheur, le plus souvent en morceaux, qu'il n'est pas toujours facile de rapprocher les uns des autres. (Comparez l'exposition du *Museo Civico* à *Bologne*.)

Ce sont des vases de toute espèce et de toute forme, depuis l'amphore gigantesque jusqu'aux plus petites écuelles. Même dans les objets destinés aux usages familiers, les Grecs savaient partout faire ressortir la beauté et l'expression.

C'est avec un vrai plaisir que l'œil s'arrête aux formes, aux profils que le potier donnait aux vases. Le serré d'exécution plastique que nous avons trouvé dans les vases de marbre décoratifs n'eût pas été ici à sa place : on n'a cherché que ce qui est compatible entre la beauté de forme et le travail du tour. A vrai dire, les urnes faites librement à la main sont souvent d'une beauté et d'une vie extraordinaires.

De même, les ornements peints ne contribuent pas peu à l'animation du vase, tant ils sont heureusement appropriés au sujet et à la fonction.

La partie inférieure du vase au-dessous de l'anse était souvent ornée de bouquets de palmes (c'est-à-dire une feuille à pointe ovale, accompagnée de petites feuilles latérales pressées l'une contre l'autre) où se montre également une incroyable souplesse. Au bord supérieur du vase, comme symbole du contenu, court parfois un travail de fleurs en forme de vagues; le col est entouré de petites palmes serrées, ou simplement de cannelures droites, qui, lorsque la panse du vase s'élargit, se changent en une riche ornementation. Les zones intermédiaires, au-dessus et au-dessous des représentations figurées, se composent ou de palmes très découpées, ou de méandres, ou de rangées d'œufs, etc. Le resserrement inférieur du vase est encore accusé par un travail de feuilles en pointe. Le pied est sans ornement.

Ce ne sont évidemment que des accessoires, mais qui montrent qu'il s'agit d'un vase et non pas seulement d'un joli objet de parade.

On pourrait croire que, du moins dans ce travail d'ornement, les potiers en prenaient à leur aise, et peignaient avec des patrons tout faits. Mais il suffit d'un regard pour voir qu'à l'exception de détails purement

linéaires, la main la plus légère et la plus sûre a tout produit librement, et comme par enchantement. Aussi ne manque-t-il pas de lignes un peu tortueuses, et de quelques irrégularités de ce genre.

Il en est de même pour les figures. Le peintre ou bien les reproduisait par cœur, comme le bien commun de l'art grec, ou bien les inventait et les composait pour la représentation spéciale qu'il cherchait. Les grands artistes ne travaillaient pas en ce genre : ce n'est là qu'une des branches moyennes et même un peu humbles de l'art grec, qui est infini. Et dire cependant que, même dans ce genre aux ressources si limitées, avec deux ou trois couleurs au plus, il y a tant à admirer!

Nous avons à distinguer d'abord une espèce plus ancienne : *les vases à figures noires sur fond rouge*, généralement des fabriques de Corinthe et de Chalcis. Le style, malgré une grande élégance, en est encore embarrassé, et répond plus ou moins au style de la vieille sculpture grecque (v. p. 68 et suiv.). A côté de la couleur noire qui domine, il y a aussi du blanc et du violet : les femmes sont en général de teinte blanche, les hommes de teinte noire.

Les vases d'un art plus mûr et même de décadence sont ceux où des *figures rouges* (clairsemées) sont *peintes sur fond noir;* les plus anciens viennent de l'Attique, les plus récents de la basse Italie. Sur les exemplaires les plus récents de ce genre, et en particulier sur les grands vases décoratifs de la basse Italie, par-dessus le fond rouge clairsemé, il y a encore de nombreuses traces d'autres couleurs surpeintes. C'est avec ces derniers (qui l'emportent aussi en nombre) que nous avons le plus affaire.

Les représentations qu'ils contiennent, sur une, deux ou même trois rangées de figures, si c'est une coupe, sur toute la partie inférieure, autour du pied, et jusque dans l'intérieur même, sont pour la plupart l'objet de recherches érudites très étendues. C'est là que sont les mythes les plus rares, ceux qui ne sont représentés sur aucun relief, sur aucune peinture de Pompéi. Nous n'avons cependant que peu d'indications sur la main-d'œuvre artistique.

En somme, ce style répond à celui des reliefs grecs. C'est le même développement des formes en perspective, le même principe de coupures, la même façon de conter. Les figures sont pour la plupart indépendantes l'une de l'autre, leur attitude et leur contenance le plus expressives possible. Pour les figures vêtues, les membres étaient d'abord dessinés en esquisse rapide, puis la draperie était jetée par-dessus, et avec juste assez de plis pour exprimer clairement la forme même, et aussi l'allure de la draperie. Les têtes sont traitées d'une façon très sommaire, sans recherche d'expression particulière, sans préoccupation de beauté. Les détails du lieu, sur un fond uniformément noir, devaient être, autant que possible, simples et symboliques. Une étoile signifie la nuit, une petite toiture une chambre, une paire de coquillages ou de dauphins la mer,

une ligne sinueuse de points la terre, une colonne avec un vase la palestre, etc. De même tout le mobilier, tel que voitures, tables, etc., n'est indiqué que d'une façon sténographique, pour concentrer toute l'attention sur l'essentiel.

Ce qui, d'ordinaire, donne la plus haute jouissance artistique, ce sont moins les compositions mythiques, très développées, qu'un petit nombre de figures détachées et qui reviennent souvent, lesquelles, précisément à cause de leur valeur reconnue, sont toujours traitées à nouveau, et librement. Le visiteur les aura bien vite trouvées dans toute collection importante. Nous voulons seulement appeler l'attention sur quelques particularités qu'offre, par exemple, une visite à travers le *Musée de Naples* [A].

Hommes assis et appuyés. — Satyres dansants. — Jeunes hommes de la palestre, nus ou revêtus de manteaux, et appuyés. — Génies ailés planant. — Bacchantes sautant. — Un homme nu, parlant, le pied sur un rocher. — Femmes assises, le sein nu, un pied derrière l'autre, souvent d'une grande beauté. — Déesses de la victoire planant. — Danseuses voilées. — Ménades. — Toilette d'une femme ou d'une fiancée qui, assise, met ou ôte son voile ; parmi les servantes, qui apportent parure ou corbeille, parfois l'une très belle, nue, dans une attitude accroupie. — Une femme parlant, vêtue, se tenant inclinée, un pied appuyé sur une pierre, faisant un geste de la main droite. — Une femme voilée, assise, dans une attitude de deuil. — Convives des deux sexes à une table de festin. — Chevaux, sans exactitude de dessin, mais toujours pleins de vie ; un attelage de quatre chevaux au repos, un autre au galop, les deux sujets dans une centaine de répétitions. — Un cavalier, d'un mouvement excellent, lancé au galop.

De telles et d'autres conceptions isolées de l'art grec, que ces vases parfaits nous offrent en quantité, suffiraient déjà pour assurer à l'esprit de ce peuple une éternelle admiration.

A côté de cette riche collection de peintures sur vases, on ne peut penser qu'avec douleur à tout ce qui s'est perdu dans la **peinture de grand style**. De Polygnote, de la vieille école attique de Zeuxis, Parrhasios, et des autres Ioniens, de Pausias et d'Euphranor, du grand Apellès, de cent peintres grecs qui étaient encore connus à Pline et à Quintilien, pas une ligne, pas un coup de pinceau ; il n'est resté que le nom. En vain essaie-t-on, d'après les indications des auteurs, de se faire une idée du style de ces artistes ; il est toujours hasardeux, d'après les peintures de Pompéi et autres, de prétendre deviner les motifs des anciens maîtres.

En général cependant il est une chose certaine, c'est que, dans les peintures antiques que nous possédons, l'invention est très supérieure à l'exécution. Ces grands maîtres anciens vivent encore en partie aujourd'hui, mais anonymes, et comme des ombres, dans les copies de leurs œuvres. Ce

qui les a conservés, c'est ce principe de l'industrie artistique des anciens : la répétition de l'œuvre reconnue excellente.

Cela est vrai tout d'abord de ces restes qui sont conservés à *Rome* dans la Bibliothèque Vaticane (la chambre construite sur le jardin). Le tableau dit des *Noces Aldobrandines* [A], — une œuvre qui, même après la découverte de Pompéi, garde sa haute et unique valeur. — et aussi les cinq images de *Femmes mythiques* [B], rappellent des originaux du meilleur temps. Pour ce qui est à *Rome* [C] dans les *Thermes de Titus*, dans quelques collections privées, dans les *columbaria* de la *Voie latine* et de la *Villa Pamfili*, etc., c'est en partie détruit, en partie de médiocre importance, — excepté les décorations murales d'une villa particulière sur le *Palatin* [D] (d'après Rosa, la maison ancestrale de Tibère). En fait de peinture antique, d'ailleurs, tout ce qui n'est pas de Rome vient presque exclusivement de Pompéi. (Voir aux additions.)

Les endroits de beaucoup les plus importants pour l'étude de la peinture antique sont les lieux ensevelis sous les cendres du Vésuve, et le *Musée de Naples* [E]. Les tableaux du côté droit du rez-de-chaussée sont ordonnés par catégories avec des chiffres romains : les tableaux à personnages, les paysages, etc. (cat. I-LXXII), dans un corridor et dans cinq salles du côté sud ; les décorations murales (cat. LXXIII-LXXXV), dans un corridor du côté nord (1).

A droite, dans la salle la plus reculée, se trouvent quelques peintures murales datant d'une période antérieure de la peinture grecque et qui ont été découvertes dans des hypogées de la basse Italie, principalement à Pæstum (1re salle, LXVIII et LIX) ; elles représentent des cavaliers, des danses de femmes, etc. Au lieu d'un coloris achevé et d'un modelé plastique, nous voyons prédominer encore le simple dessin enluminé des contours, mais plein de vie et noble même quelquefois ; il correspond au génie de l'ancien art grec. Dans l'exécution du profil l'on retrouve la manière du relief grec qui sait tourner le haut du corps de façon qu'il se montre dans toute la beauté de ses formes. (Comparez au *Museo Etrusco* du *Vatican* [F] les fidèles copies des peintures des hypogées de l'Etrurie, tant de style ancien que de style plus récent.)

Les peintures et les mosaïques de Pompéi, par contre, nous montrent, il est vrai, l'art antique arrivé, dans une certaine mesure, à son point culminant, mais avec deux restrictions qu'il faut prendre en considération : premièrement, nous avons ici des peintures d'une ville de province peu importante de l'époque romaine ; secondement, ce sont de simples décorations murales dont l'exécution suit nécessairement un tout autre principe que celui des tableaux. Ces derniers, du moins ceux de la bonne époque, étaient certainement d'un fini plus délicat par rapport à tout ce

(1) Pour faciliter les recherches, nous avons compté ici les salles en commençant par le fond et en finissant par le devant.

qui concerne l'illusion, le raccourci, la lumière, le reflet, etc. Dans les mosaïques, qui, selon qu'elles sont destinées à servir de dallages ou de décorations murales, ne sont exécutées qu'en pierre ou pâtes de verre, on peut suivre toute une gradation dans la manière d'user des couleurs, à partir des procédés les plus simples jusqu'aux plus parfaits (comp. p. 185, U, les scènes de théâtre, par Dioscuride).

Il faut se garder de penser que les meilleures choses soient généralement imitées d'originaux grecs que l'artiste apprenait par cœur, pour les reproduire plus ou moins librement. Les peintres praticiens auraient, il est vrai, trouvé de fréquentes occasions de copie dans la masse des peintures grecques. Ils avaient sans doute des livres d'esquisses; mais, selon la coutume grecque, loin de les copier seulement, ils les modifiaient avec liberté. Les esquisses d'ailleurs étaient généralement empruntées à d'illustres modèles. Les peintures dont la composition romaine peut être démontrée (p. ex. les *Scènes de la vie municipale de Pompéi* [A], dans la 4e salle, sur le mur du côté droit, XXXVIII, et les deux *Fêtes d'Isis* [B], 3e salle, pilier XXI) seront toujours, même si leur exécution plus médiocre était simplement due au hasard, de beaucoup inférieures au reste.

Si nous prenons pour mesure les grands tableaux à sujets mythologiques (surtout ceux des cinq salles de l'entrée), nous trouverons pour l'exécution à peu près les résultats suivants. Le détail n'est jamais achevé jusqu'à la pleine réalité, tandis que ce qui est essentiel est rendu avec une grande énergie et en peu de lignes. Dans les têtes il se trouve, à côté des traits caractéristiques, des traits simplement généraux que pourtant l'on pourra mettre au compte de l'artiste et surtout de sa technique. Cette dernière n'est plus un secret maintenant : la grande majorité des tableaux de Pompéi sont des fresques murales. La peinture paraît partout très libre et hardie. Généralement l'espace ne suit pas la réalité extérieure, mais les besoins plus élevés de la composition; le fond, formé par un édifice ou par un paysage, n'est la plupart du temps que simplement indiqué (*Sacrifice d'Iphigénie* [C], dans la 4e salle, près du pilier XL); la perspective est conçue arbitrairement de telle sorte que les figures éloignées paraissent comme sur un plan élevé (*Reconnaissance d'Achille* [D], même salle, comp. XXXIX). La lumière ne vient constamment que d'un seul côté. Le groupement artistique de la peinture moderne avec ses transitions dans les formes et ses contrastes dans les masses lumineuses manque ici; ce qui perce surtout, c'est le désir de rendre les figures elles-mêmes aussi parlantes que possible, par conséquent de les tenir séparées. Les groupes à figures nombreuses paraissent, là où ils se trouvent, ordonnés par couches (le *Poète qui apprend son drame aux acteurs* [E], dans le corridor de la salle 5, XXXV). Somme toute, on trouvera toujours de grandes inégalités ici, de même que dans le reste des grandes compositions. Il y en a quelques-unes dans lesquelles

la part du bien l'emporte, ainsi dans la salle 1 : *Jupiter sur l'Ida* [A] (LXXI); dans la salle 2 : *Mars et Vénus* [B] (XLIX), *Bacchus et Ariane* [C] (LII); dans le corridor de la salle 4 : *Médée* [D] (XXVI); salle 4 : *Thésée sauveur des enfants d'Athènè* [E] (XXXVII); *Persée et Andromède* [F] (XXIX); *Chiron et Achille* [G] (XXXIX); *Hercule avec le Centaure* [H] (XXX); *Achille et Briséis* [I] (XXXIX); *Oreste et Pylade en Tauride* [J] (XL); *Hercule auprès d'Omphale* [K] (XXVIII); *Hercule trouvant Télèphe* [L] (XXXI); fragment : *Achille tirant le glaive contre Agamemnon* [M] (XXXIX); *Ulysse devant Pénélope* [N] (XXXIX); dans le corridor droit de la salle 5 : le *Châtiment de Dircé* [O] (XXXVI); *Deux déesses avec des Amours et la leçon de musique du jeune Satyre* (?) [P]. Mais à côté des choses les meilleures, à côté de motifs isolés qui n'ont pu être créés que par les plus grands maîtres, il se trouve des pensées de remplissage d'une faiblesse frappante. On ne peut pas se défendre de penser que l'on a devant soi des motifs pris dans des compositions excellentes et rassemblés ici sur un espace étroit. — En fait de grands tableaux, on trouve encore sur place à *Pompéi : Diane et Actéon* (dans la *Casa di Sallustio*) [Q], un *Héros se préparant au bain* (*Casa di Meleagro*) [R], *Vénus et Adonis* (*Casa di Adonide*) [S], etc.

Dans le nombre il faut distinguer tout particulièrement la plus belle mosaïque de l'antiquité, appelée : *la Bataille d'Alexandre* [T]. (Trouvée dans la *Casa del Fauno* à *Pompéi*, elle est maintenant sur le pavé de la galerie de Flore, salle 5 , au *Musée de Naples.*) Elle représente une bataille d'Alexandre contre les Perses, probablement la bataille d'Issus. Le point culminant de la composition, c'est le roi des Grecs fondant sur les ennemis, le char du roi des Perses dont les chevaux sont excités à la fuite, et le cavalier, en somptueux habits royaux, précipité de son cheval et transpercé par l'ennemi. — La plus grande valeur de ce tableau unique en son genre ne se trouve pas dans le dessin irréprochable ou dans l'expression des figures isolées, mais dans la représentation saisissante d'un moment important avec le moins possible de ressources. Par le mouvement tournant du char et des chevaux et par quelques positions et gestes parlants, l'artiste a donné, à droite, une image du désespoir et de la consternation qui ne pourrait pas être plus claire et ne saurait être plus complète que dans la réalité. Les vainqueurs, pour autant que le côté gauche est conservé, s'avancent irrésistibles et sûrs. Sans aucun doute cette mosaïque est fidèlement imitée d'un tableau célèbre de l'art alexandrin.

Quant au reste, ce sont, d'une façon générale, les *scènes de genre* [U], presque toujours petites, qui l'emportent sur les scènes héroïques plus grandes. Pompéi a fourni quelques précieux morceaux de luxe, comme les deux fines mosaïques signées de Dioscuride, représentant des répétitions de théâtre que l'on aimait tant (salle 7). Pourtant il faudra leur préférer quelques peintures légères. Peu de choses pourront être compa-

rées, en charme paisible, au groupe des *Trois femmes* [A] causant; une colonne et un bois au fond (salle 1, LX) : Raphaël était sur cette voie, lorsqu'il projetait la seconde série des histoires de Psyché. Quelques dessins rouge-brun sur plaques de marbre d'Herculanum [B] (salle 1, LXXII) dont le feu a détruit l'exécution en couleurs pour n'en laisser que quelques traces, montrent la préparation de l'artiste antique. De même nous avons, sur un fragment découvert récemment à Pompéi (même mur), la *Mort des Niobides* [C]. Parmi ces dessins, c'est surtout le tableau de genre d'Alexandros d'Athènes : *Jeune fille jouant aux osselets*, qui trahit un superbe original. Un petit tableau de peu d'apparence est fourni par la scène si joliment imaginée : *Qui achète des Amours?* (salle 2, XLV) [D]. — Les *Couples amoureux* banquetant et se reposant (corridor de la salle 5, XXXIII) trahissent également une belle pensée grecque. Quelques-uns des petits tableaux mythologiques qui décorent, en partie encore maintenant, le panneau central des maisons ordinaires de Pompéi pourraient parfois avoir comme ensemble harmonieux une valeur intrinsèque particulière. Ainsi : la meilleure des représentations de *Narcisse* (salle 1, LX) [E], de même que le petit tableau de *Bacchus et Ariane* (salle 2, LI) [F]; plusieurs scènes bachiques (salle 2 et corridor de la salle 3); *Vénus* représentée en *pêcheuse* (plusieurs fois), etc. Le petit tableau endommagé : *Hylas et les Nymphes* (salle 3, XVII) [G], montre un motif très heureux. Dans la *Raccolta pornografica*, l'on trouve un faune qui, après avoir dompté une nymphe, l'a étendue sur le dos et l'embrasse, ainsi que quelques autres scènes excellentes qui ne sont pas plus choquantes que beaucoup de choses exposées dans les salles du rez-de-chaussée.

L'esprit grec est, à mon sens, rendu de la façon la plus directe et la plus pure, non pas par les tableaux complets, mais par ces *figures* et ces *groupes isolés* et nombreux qui, employés en guise de décorations, sont ou bien placés sur un fond unicolore ou servent à rendre plus vivante l'architecture peinte (p. 51 et suiv.) des petites chapelles, des pavillons, des balustrades, etc. Ce qu'il y a de meilleur en ce genre n'a pu être inventé qu'au temps de la plus haute splendeur de l'art grec, jusqu'à ce que, transmises par la tradition à travers les siècles, ces œuvres aient été employées entre autres aussi dans la petite ville située au pied du Vésuve. Sans doute les peintres les apprenaient par cœur pour les reproduire, sans crainte d'être accusés de plagiat. La décoration de nos jours en fait un usage tellement fréquent, que le spectateur rencontre une foule de vieilles connaissances, tout en s'étonnant peut-être, il est vrai, de l'apparence simple et des petites proportions des originaux.

Ce qu'il y a de plus important se trouve aux endroits suivants : (salle 1, LXX) *Jupiter et Victoire* [H], sur fond rouge; — (même salle, LXIV) *Cérès* [I] avec son flambeau et sa corbeille; — sur fond rouge, les deux *Dioscures; Bacchus et Junon* [J], tous les deux assis sur un trône avec

leurs attributs : — (salle 2, XLV, et dans le corridor de la salle 2, LVII), de jolis génies ou *Amours* planants [A] ; — (même salle, LIV, LV) les *Niobides* [B], en couleur d'or, distribués sur les pieds et les traverses supérieures de deux trépieds blancs, sans rapport avec les statues florentines connues ; — (même salle, LIII) les célèbres figures dites les *Danseuses* [C], sur fond noir : ce sont des figures planantes, sans autre attribut, d'une beauté ravissante de geste et de légèreté, tant dans la pose que dans le costume ; — une belle *Bacchante* planant, avec le thyrse et la coupe, sur fond noir ; — un petit fragment, la demi-figure d'une *Joueuse de flûte* et de sa compagne [D] (L) ; — (corridor de la salle 3, XLII) *Bacchantes*, *Silènes* [E], etc., avec bordure ronde ; les superbes *Centaures* [F], planants, sur fond noir ; au-dessous, la femme centaure qui joue des cymbales avec le jeune satyre, et le centaure lié, à qui la sauvage bacchante appuie le pied sur le dos : cette dernière image est peut-être une des plus belles pensées de toute l'antiquité ; — (même salle, XLI et XLIV) la série non moins célèbre des *Satyres* [G] dansants, petites figurines sur fond noir ; — (salle 2, XLV, la collection d'*Amours* [H], d'invention romaine, représentés dans les situations les plus prosaïques, même comme cordonniers, peut servir de contraste :) — (salle 3, XV) une tête de *Méduse* [I], sur fond jaune ; — une *Victoire* [J] et un génie avec des divinités planant au-dessus : c'est une bonne composition, peut-être romaine ; — *Flore* [K] planant, sur fond vert ; — (même salle, XVI) tritons, néréides, monstres marins, etc. [L] ; néréides sur chevaux marins et panthères marines, leur donnant la pâture ; — une belle *Prêtresse* [M] avec des objets de sacrifice (salle 3, XX) (se rencontre assez souvent) ; — (salle 4, XXXVIII) la demi-figure (*Femme poète*) en médaille qui approche le stylet de ses lèvres [N] (se trouve plusieurs fois) ; — la jeune fille assise, le menton appuyé sur la main, sur fond noir. — En outre, les fragments suivants assez importants et dont nous ne pouvons pas indiquer l'emplacement : un certain nombre de *Satyres* dansants et planants, peints sur des caissons, provenant d'une voûte ; — une autre série d'*Amours* avec les attributs de la divinité, tous d'une composition merveilleuse, avec une bordure ronde ; — jeune homme tenant le glaive et se protégeant la tête avec son bouclier ; — une figure drapée planant avec une coupe à libations ; — jeune homme assis, les pieds croisés (se trouve plusieurs fois). — Le choix donné ici doit seulement rendre attentif à quelques-unes des meilleures choses ; quiconque séjournera plus longtemps dans ces salles, trouvera encore d'autres sujets qui lui plairont. Que l'on se demande : la figure en question pouvait-elle être exprimée d'une façon générale avec plus de beauté et plus de clarté, être placée avec plus de grâce ? — et, ordinairement l'on trouvera atteinte la perfection suprême, quoique l'exécution soit superficielle. — Comme portraits, il faut mentionner le mari et la femme, lui avec le rouleau, elle avec les tablettes et le stylet (salle 4, XXXVIII).

Il faut accorder une attention toute particulière aux *Vues de monuments et de paysages* [A], dont il y a un grand nombre, tant ici (surtout dans les deux longs corridors et dans la salle 1, LXI, LXII, LXIII, LXV, LXVI, LXVII, encore salle 2, XLV; et corridor de la salle 3, XLIV) qu'à Pompéi même, où l'on reconnaît encore quelle place elles occupaient dans la décoration des murs (p. 50). Les vues architecturales sont de précieuses copies non seulement des constructions de ce temps en général, mais spécialement de celles qui donnaient, au temps des Romains, son caractère à la côte depuis Cumes jusqu'à Sorrente; il est vrai que nous avons là une gradation fantastique qui nous représente non seulement ce qui existait, mais encore ce que l'on eût aimé construire. Les villas s'avançant dans la mer, les superbes campagnes entourées de colonnades, des temples encore et des palais, mais surtout les bâtiments des ports richement décorés s'étalent complètement à nos yeux avec une perspective supposée élevée. Ces vues ont pour principal objet l'expression de la richesse architecturale. A *Rome* [B] encore, il y a d'intéressantes vues d'architecture dans les fouilles françaises sur le Palatin (dans la maison ancestrale de Tibère (voy. plus haut, p. 183, C).

Il en est tout autrement des paysages. Ils réunissent beaucoup d'objets avec une perspective prise de haut, sous un horizon élevé, et n'annoncent encore en rien le système linéaire du paysage moderne. Certains d'entre eux ne sont qu'un assemblage bariolé d'objets agréables à la vue ou étranges : petites chapelles, pavillons, étangs avec des colonnades, monuments avec des trophées, hermès, murs demi-circulaires, ponts, etc., entremêlés d'arbres sur un sol inégal; la représentation de jardins avec des verdures et des fontaines symétriques appartient même encore essentiellement au domaine des images architecturales. Dans les meilleurs paysages, par contre, l'artiste cherche manifestement à atteindre un caractère idyllique, un sentiment tout particulier qui, en attendant, ne manque que de moyens plus efficaces pour s'exprimer. Autour d'un petit sanctuaire solitaire de nymphes ou de la déesse de Paphos, l'on voit des bergers et des troupeaux ou un sacrifice champêtre à l'ombre d'oliviers; parfois même des personnages, des mythes grecs donnent de la vie au paysage rocheux, p. ex., salle 1, LXV, *Persée et Andromède* [C], *Phrixus* [D]. A ce dernier genre appartiennent, entre autres, les scènes de l'Odyssée qui ont été trouvées à Rome et sont exposées maintenant dans les chambres de la *Bibliothèque Vaticane* [E], où se trouvent aussi les Noces Aldobrandines. L'impression est analogue à celle que nous laissent les poètes bucoliques, et il ne serait pas impossible qu'ils eussent inspiré le peintre.

La subordination de ce genre au but général de la décoration se trahit dans la nécessité subie des couleurs. Car quelques paysages sont peints brun sur brun, vert sur vert, parfois même avec un contraste hardi en blanc verdâtre sur une paroi rouge. Il n'y a pas encore de ca-

ractéristique approfondie du détail, par exemple, des différentes espèces d'arbres; seul l'olivier, à cause de sa forme frappante, a un privilège à cet égard. — Là même où des guirlandes et des feuillages se trouvent comme éléments de décoration, il n'y a d'indiqué, malgré des effets énergiques, que les traits les plus nécessaires à la forme des feuilles.

Dans les nombreuses *natures mortes*, salle derrière le 1er corridor (surtout provisions de cuisine et animaux morts), on reconnaît très bien un art qui était capable de produire l'illusion à un haut degré, mais qui, du moins dans la peinture murale, ne la recherchait pas au delà d'une certaine limite. L'amateur qui commandait ces peintures demandait les choses elles-mêmes, mais non pas avec une apparence ennoblie par le groupement, le fond, la lumière, l'air et tous les artifices possibles, ainsi que procédaient les Hollandais du temps de David de Heem. — La plus gracieuse mosaïque antique de Rome, la coupe avec les colombes (*Museo Capitolino* [A], salle des Colombes, est peut-être un des exemples les plus instructifs pour le degré d'illusion que, dans le cas extrême, on obtenait par les moyens les plus coûteux.

FIN DE LA PREMIÈRE PARTIE.

ADDITIONS[1].

Page 6, *à la fin du premier alinéa, après les mots :* celui de la Concorde, *ajoutez :*

Les musées de *Palerme* [A], *Syracuse* [B], etc., contiennent quelques fragments qui donnent une idée du revêtement à l'aide de terres-cuites, d'une grande finesse de ligne et de coloris.

Page 10, *à la fin du deuxième alinéa, après les mots :* représentée en Italie, *ajoutez :*

Car elle offre tout ensemble, — ce qui est le trait fondamental de tous les styles dans la proportion des supports et du toit, — le plus grand contraste, de même que la solution la plus simple et la plus belle.

Page 13, *avant le premier alinéa, après les mots :* d'une haute valeur : *ajoutez :*

Dans la collection de dessins du musée (*Uffizi*, à *Florence* [C]), on voit quel bel emploi, à une date déjà ancienne, a été fait de tels fragments.

Page 17, *avant le premier alinéa, après les mots :* sont les mêmes qu'à l'origine, *ajoutez :*

La démolition récente des maisons voisines du Panthéon a découvert des parties importantes de la grande salle postérieure (Exèdre?). Les fragments de colonnes et d'entablements richement ornés, déjà connus des architectes du XVIe siècle, nous aident à comprendre l'effet éclatant des intérieurs romains.

Page 18, *avant le premier alinéa, après les mots :* structure de l'étage inférieur, *ajoutez :*

Ce rang de pilastres a été imité au Baptistère de Florence. Cette disposition, meilleure que la disposition actuelle, était pourtant trop petite par rapport aux colonnes inférieures et surtout aux caissons. Aussi est-elle due vraisemblablement à une reconstruction romaine plus récente. Ce qui fortifie cette hypothèse, c'est que les caissons ne sont en relation d'axe ni avec les colonnes, ni avec les pilastres anciens de l'attique. Cet inconvénient disparaît si on se figure ouverts les arcs en plein cintre, aujourd'hui aveugles, au-dessus des chapelles. — Cette

(1) La cinquième édition originale a paru au moment où la première partie de notre traduction était entièrement en pages. Nous avons tenu compte de toutes les nouvelles modifications; mais, n'ayant pu introduire toutes les additions dans le corps du volume sans le bouleverser, nous avons reporté ici celles qui n'ont pu y trouver place.

partie des restaurations d'Adler est ainsi digne d'attention. Et sans oser décider si les cariatides, dont devait être celle du *Braccio Nuovo* au *Vatican* [A], étaient vraiment placées au-dessous de ces arcs et au-dessus des colonnes, cette disposition cependant eût été tout à fait conforme au style.

Page 19, *à la fin de l'avant-dernière phrase du troisième alinéa, après les mots :* les imitations qu'ils en ont faites, *ajoutez :*

Disposition barbare, qui, d'ailleurs, a pour effet de réduire brusquement la proportion des membres extrêmes de l'édifice.

Page 32, *premier alinéa, après les mots :* du sixième siècle, *ajoutez :* ou peut-être du premier siècle.

Même page, même alinéa, après la seconde phrase finissant par le mot : à l'extérieur, *ajoutez :*

On retrouve la même disposition dans la Porta Palatina à Turin, construction de briques à deux étages, avec pilastres et arcades, entre deux tours polygonales (récemment restaurée).

Page 37, *cinquième ligne avant la fin, après les mots :* de ses ruines, *ajoutez :*

On y a récemment fait des fouilles nouvelles.

Page 68, *dernière ligne, au lieu de :* Piazza Poli, *rectifiez :* à la Fontana Trevi.

Page 69, *ligne* 2, *après le mot :* Florence, *ajoutez :*

Au nouveau *Museo Civico* à *Bologne* [B], se trouvent les objets provenant des fouilles intéressantes de la « Necropoli felsinea, » près du Campo Santo actuel; exposition excellente où a été absolument respecté l'état dans lequel les tombes ont été découvertes.

Page 74, *avant la dernière phrase du deuxième alinéa, après les mots :* de l'école de Lysippe, *mettre :*

Ajoutez encore cette circonstance que la statue paraît déjà librement imitée dans la petite frise de Pergame.

Page 75, *avant le premier alinéa, après la phrase finissant par les mots :* dont nous parlons, *ajoutez :*

Une œuvre excellente et d'une conservation irréprochable de l'ancienne statuaire grecque (de 450 à peu près), peu connue dans le monde même des archéologues, est le grand relief avec le *Combat de lions*, qui forme le socle d'un tombeau à *S. Maria sopra Minerva* [C] (allée fermée de la nef latérale droite).

Page 77, *premier alinéa, ligne* 6, *après les mots :* datant des commencements de l'art grec, *ajoutez :*

Environ 500 ans avant J.-C. Aujourd'hui on y voit généralement une Vénus.

Page 79, *ligne* 17, *après les mots :* héros assis par terre, *ajoutez :* avec une tête étrangère, mais antique.

Page 84, *ligne* 4 *avant la fin, après les mots :* des sculptures d'Egine, *ajoutez :*

Une répétition, mal restaurée, de ce groupe est dans les *jardins Boboli* à *Florence* [A].

Page 86, *troisième alinéa, après l'avant-dernière phrase finissant par les mots :* exécutée pour le Parthénon, *ajoutez :*

La statue de Phidias est encore en quelque mesure venue jusqu'à nous par les torses du *Museo Capitolino* [B], de la *Villa Borghese* [C] (vestibule du Casino, n° 13) et de la *Villa Wolkonski* [D]. Il y a encore au *Museo Capitolino* [E] et au *Museo Chiaramonti* [F] des fragments d'imitation du bouclier.

Page 89, *à la fin de l'avant-dernier alinéa, finissant par les mots :* du Palais Borghese, *ajoutez en note :*

Les statuettes de **Latone**, avec ses deux enfants dans les bras (*Museo Capitolino* [G] et *Museo Torlonia* [H]), présentent un certain intérêt, parce qu'il est permis d'y voir les reproductions d'œuvres d'un artiste peu connu, EUPHRANOR (milieu du quatrième siècle).

Page 97, *troisième alinéa, première ligne, après les mots* : la Vénus accroupie, *ajoutez en note :*

La statue du Louvre, qui originairement formait un groupe avec l'Amour, a été trouvée à Vienne, et elle est très bien conservée même pour le poli et l'éclat du marbre. Cette œuvre montre comment la dernière époque de l'art grec est parfois d'un réalisme qui le rapproche de l'art flamand. Il faudrait ici comparer la Vénus aux *nus* d'un Jacob Jordaens.

Page 100, *ligne* 2, *ajoutez* .

Ses vertus domestiques, ainsi que le prouve le fragment d'une répétition de la statue au *Museo Chiaramonti* [I], étaient représentées par une corbeille à ouvrage, placée sous sa chaise, et dont une main moderne a fait un rocher.

Page 112, *ligne* 9 *avant la fin, après les mots : Uffizi* de Florence, *ajoutez :*

L'œuvre la plus remarquable, et dont la facture trahit manifestement un original grec en bronze, est le Bacchus debout, récemment trouvé à Tivoli (*Museo Capitolino* [J]). Il est d'une conservation irréprochable.

Page 118, *troisième alinéa, ligne* 3, *après les mots* : de la Villa Albani, *ajoutez :*

Un arrangeur moderne a fait de deux d'entre eux les cariatides d'un bassin d'eau (*Galleria de' Candelabri* [K] au *Vatican*); outre le bassin même, il a ajouté un troisième satyre. Les originaux des deux figures antiques sont au théâtre d'Athènes. Une reproduction romaine de l'une des figures se trouve au *Palais des Conservateurs* à *Rome* [L].

Page 124, *troisième alinéa, première ligne, après les mots :* après le temps de Praxitèle, *ajoutez en note :*

La première statue d'Hermaphrodite, vers la fin du troisième siècle (fouilles de Pergame, aujourd'hui à Berlin), se rattache au type de Bacchus; cette

forme monstrueuse y est placée dans une attitude qui à dessein l'expose et la fait voir comme un prodige de la nature.

Page 127, *à la fin du troisième alinéa, ajoutez :*

A ce sujet, les résultats considérables des fouilles pratiquées à Pergame, par ordre du gouvernement prussien, ont jeté un jour surprenant. Il est permis maintenant de diviser ces monuments en deux séries distinctes : l'une, plus ancienne, sous le roi Attale Ier ; l'autre, plus récente, sous Eumène II, à un intervalle d'environ cinquante années. La seconde série comprend surtout le monument colossal de l'autel de Jupiter, dont l'énorme frise symbolise par la victoire des dieux sur les géants le triomphe décisif des Grecs sur les barbares. Un relief du Vatican donne d'une partie de cette frise une copie romaine librement traitée. — La série plus ancienne se composait d'un certain nombre de groupes en bronze, dédiés par Attale à Athènes et exposés sur l'Acropole. Parmi ces groupes, les uns représentaient directement les combats contre les Gaulois ; les autres, à cette occasion, célébraient les anciennes victoires des Grecs et des dieux de la Grèce. Nombre de copies de marbre se sont justement conservées dans les collections d'Italie (voir plus bas).

Page 129, *ligne* 3, *après les mots :* près de Paris, *ajoutez en note :*

En 1882, une autre copie d'un Gaulois mourant a été trouvée à Délos : elle porte le nom d'Agasias d'Éphèse, l'auteur du « Gladiateur Borghèse ».

Page 130, *ligne* 9, *à la fin, ajoutez :*

Cette statue, de même que le Rémouleur, est aujourd'hui attribuée à la vieille école de Pergame.

Page 133, *à la fin du deuxième alinéa, après les mots :* les détails de l'exécution, *ajoutez :*

Il existe de cette figure deux transpositions très intéressantes, traitées en style de genre, avec une sorte de réalisme. Ce sont deux œuvres grecques excellentes, signalées récemment : un petit bronze de Sparte, qui est dans une collection particulière de Paris, et un grand exemplaire de marbre qui appartient aujourd'hui au British Museum.

Page 136, *ligne* 5, *en tête du premier alinéa, ajoutez :*

Quelques autres groupes qui appartiennent plutôt à la sculpture de genre, sont, par suite, facilement intelligibles ; par le caractère, ils diffèrent essentiellement des premiers.

Même page, cinquième alinéa, après les mots : qu'en médiocre exécution, *ajoutez :*

Sur le Mars de la Villa Ludovisi, qui jadis formait un groupe avec Vénus, voir plus haut, p. 79 C.

Page 139, *ligne* 11, *à la fin de l'article sur le Laocoon du Belvédère, ajoutez en note :*

Ce jugement de Burckhardt, cette appréciation du groupe de Laocoon, qui depuis des siècles n'a pas été retouchée, ont été respectés ici, d'autant qu'au-

jourd'hui encore, même après les fouilles de Pergame, des archéologues connus (Brunn en tête) n'ont pas cessé de s'y tenir. Peu à peu, cependant, bien des esprits paraissent se rallier à l'opinion que le Laocoon n'est ni original, ni naïf, mais qu'il a été conçu sous l'influence de la grande frise de Pergame. Le jeune Géant vaincu par le serpent de Minerve a-t-il servi de modèle pour le motif même du Laocoon ? Le doute est permis. Mais il est certain, par contre, que la tête de Laocoon est presque copiée sur celle du Géant combattant contre Hécate. Une comparaison de la facture, entre les serpents, par exemple, prouve si manifestement la supériorité de la frise de Pergame, que le caractère d'original semble devoir être attribué non au Laocoon, mais à la frise elle-même. L'aspect plus théâtral du Laocoon et l'expression plus soulignée de la souffrance, en regard des figures de la frise, tendraient encore à le prouver, de même que ce fait, à savoir que la composition du Laocoon paraît conçue pour un bas-relief plus que pour un groupe. Quant à l'opinion récemment exprimée que, selon une version de la légende antique, l'un des fils, dans la pensée de l'artiste, devait être sauvé, elle n'est guère vraisemblable.

Page 158, *les douze dernières lignes, ainsi que la suite de cet alinéa, page* 159, *jusqu'à l'alinéa suivant, offrent une exposition de la théorie de Burckhardt que nous avons respectée intentionnellement. Le Dr Fraenkel, qui a revisé, dans la* 5e *édition, la partie consacrée à l'Art ancien, substitue ici les lignes suivantes :*

L'origine et le premier usage de ces masques de marbre doivent être cherchés dans l'habitude qu'avait le vainqueur des luttes dramatiques de rapporter au dieu même l'honneur de sa victoire. Comme présent sacré, outre les prix de sa victoire, il ne pouvait donner au dieu que le masque du comédien, dont le talent l'avait aidé à vaincre. Mais souvent, d'après un usage général en Grèce, le vainqueur remplaçait le vrai masque par un masque artistique en pierre. Et ce n'est que peu à peu que ces masques furent employés à d'autres usages.

Page 183, *ligne* 14, *ajoutez :*

Il faut y ajouter les décorations murales d'une maison découverte durant les travaux de correction du Tibre, près de la Farnesine, peintures qui se trouvent au *Museo Tiberino* [A]. Elles sont simples, sur fond très coloré, de différentes teintes, d'un effet élégant et d'une exécution très sobre : par la simplicité et le goût, elles sont très supérieures à la plupart des décorations pompéïennes.

INDEX ALPHABÉTIQUE [1].

Achille, 85, 175, 184, 185.
Actéon, 171, 185.
Adonis, 92, 175, 185.
Adrien (Statues d'), 150, 153, 157 ; — (Villa d'), 47.
Affranchis d'Octavie (Tombeau des), 26.
Agrippa (Statues d'), 151, 157, 158 ; — (Thermes d'), 40.
Agrippine, 107, 108.
Ahenobarbus (soi-disant), 157.
Aigle, 164.
Ajax, 138.
Alcée (?), 144.
Alceste, 176, 177.
Alcibiade (?), 143, 146, 147.
Alexandre le Grand, 148, 149, 185.
Alexandre Sévère, 151.
Amazones (Combats d'), 69, 175, 176, 177 ; — (Statues, statuettes, etc.. d'), 88 à 89. 134, 171.
Amours, 132, 186, 187.
Ampélos, 112 à 113, 136.
Amphithéâtres, 11, 37 à 38.
Anacréon (?), 145.
Andromède, 168, 185, 188.
Animaux, 161 à 165.
Antée, 75, 137.
Antinoüs, 82, 125.
Antonin le Pieux (Bustes d'), 153 ; — (Colonne d'), 27. .
Antonin et Faustine (Temple d'), 20.
Anubis, 126.
Apollo (Maison d'), 53.
Apollon (Statues, statuettes, reliefs, etc., d'), 67, 68, 89 à 93, 103 à 104, 158, 167, 171, 178.
Apoxyomenos, 82.
Aqueducs, 32 à 33.
Aratus (soi-disant), 158.
Arcs de triomphe, 28 à 31.
Archytas (?), 147.
Argonautes (Débarquement des), 69.
Ariane, 101, 114, 122, 175, 176, 185, 186.
Aristide (?), 143.
Aristide le Smyrnien, 145.
Aristomène, 143.
Aristote, 144.
Arracheur d'épine, 133.
Ascagne (Tombeau d'), 25.
Asinus Pollio (Buste d'), 157 ; — (Maison d'), 46.
Aspasie, 146.
Athlètes (Statues d'), 81 à 84, 158.
Attys, 126, 131, 172.
Auguste (Arcs d'), 28, 29 ; — (Forum d'), 34 ; — (Mausolée d'), 25 ; — (Temple d'), 52 ; — (Statues et têtes d'), 149, 150, 152, 153.

Bacchantes, 122, 167, 168, 170, 171, 187.
Bacchus (Statues, statuettes, bustes, etc., de), 73 à 74, 112 à 114, 131, 134, 167, 168, 170, 171, 174, 175, 176, 177, 185, 186 ; — (Temple de), 26.
Balbus, 157.
Barbares, 126 à 130, 175, 176.
Basiliques, 34 à 36.
Bas-reliefs, 165 à 177.
Bélier, 164.
Bérénice (?), 100, 148.
Bœuf, 164.
Briséis, 185.
Bronze (Objets en), 57 à 60.
Brutus (L. Junius) (?), 157.
Brutus (M.), 157, 158.

Caligula, 150, 153.
Calliope, 105.
Camille, 133.
Canéphores, 109.
Capanée (?), 168.
Caracalla (Cirque de), 38 ; — (Têtes de), 153 ; — (Thermes de), 41.

(1) Pour augmenter encore l'utilité de cet ouvrage nous avons cru devoir y ajouter cet index qui manque à l'édition allemande.

Cariatides, 109, 129.
Cassandre, 169.
Castor et Pollux (Maison de) 45, 52 ; — (Statues, etc., de), 75 à 76, 186 ; — (Temples de), 7, 21.
Caton (?), 157.
Cecilia Metella (Tombeau de), 25.
Centaures, 121, 167, 177, 185, 187.
Céphale et Procris, 140.
Cercopes, 171.
Cérès (Statues, etc., de), 77 à 78, 186 ; — (Temple de), 5, 22.
Cerf, 164.
César, 152.
Cestius (Tombeau de Caïus), 25.
Cethegus (soi-disant), 157.
Chalcidicum, 35.
Chasseurs (Statues, etc., de), 85, 176.
Chevaux, 161, 170, 172.
Chevreuils, 164.
Chiens, 163.
Chiron, 185.
Cicéron (Tête de), 157 ; — (Tombeau de), 25.
Cirques, 38 à 39.
Claudius, 150, 151, 153.
Cléopâtre (?), 101, 148.
Colisée, 37.
Colonnes commémoratives, 27 à 28.
Combat naval, 172.
Combats, 168.
Commode, 153.
Concorde (Temple de la), 6.
Constantin le Grand (Arc de), 30 ; — (Statue de), 149 ; — (Thermes (?) de), 43.
Corbulo, 157.
Cornelius Rufus (Maison de), 57.
Cupidon, 109 à 110, 136.
Curètes, 167, 169.
Cybèle (Statues, etc., de), 126, 172 ; — (Temple de), 23.

Danaïde, 99.
Danseuse (Maison de la), 45, 52.
Danseuses, 187.
Daphné, 171.
Dauphin, 165.
Décoration architecturale, 48 à 54.
Dédale, 169.
Démocrite (?), 147.
Démosthène, 144, 147.
Diadumenos, 82.
Diane (Statues, statuettes, bas-reliefs, etc., de), 67, 93 à 94, 126, 168, 171, 185 ; — (Temple de), 6.
Dioclétien (Buste de), 154 ; — (Thermes de), 16, 42, 47.
Diomède (Villa de), 44, 46, 53.
Dioscures. *Voy.* Castor et Pollux.
Dircé, 139, 185.
Discoboles, 82.
Domitien (Villa de), 48.
Doryphore, 83, 85.
Drusus (Arc de), 10, 29.
Duilius (Colonne de), 28.

Égérie (Grotte d'), 43.
Électre, 135.
Éléments, 171.
Empédocle (Temple de), 7.
Empereurs romains, 149 à 154.
Encelados, 171.
Endymion, 168, 175.
Enfants (Statues d'), 130 à 133.
Eons, 126.
Épicure, 147.
Eschine, 143.
Eschyle, 146, 157.
Esculape (Statues d'), 71 ; — (Temple d'), 14.
Ésope, 144.
Euripide, 144, 147.
Eurydice, 169.
Eurysace (Tombeau d'), 26.
Euterpe, 103.

Faune (Maison du), 45.
Faunesses, 122.
Faustine, 153, 173.
Flore (Statues, etc., de), 101, 107, 187.
Fortifications cyclopéennes, 1.
Forums, 33 à 34.
Fortune (Temple de la), 21.
Fortune virile (Temple de la), 15.

Gallien (Arc de), 30.
Ganymède, 111 à 112, 169.
Géants, 175.
Génies, 135, 171, 172, 173.
Germanicus, 151.
Gladiateur mourant, 127.
Grâces (Trois), 136, 167.
Grecs célèbres, 142 à 149.
Guerriers (Statues de), 84 à 85.

Harpocrate, 131.
Hélène et Pâris, 170.
Hélène (Mausolée de l'impératrice), 25.
Héraclite (?), 147.
Hercule (Statues, statuettes, bustes, bas-reliefs, etc., d'), 74 à 75, 131, 137, 168, 169, 171, 176, 177, 185 ; — (Temples d'), 14, 21, 23, 35.
Hermaphrodite, 124.
Hérodote, 147.
Hésiode, 147.

Heures, 171, 172.
Hippocrate, 147.
Hippolyte et Phèdre (?), 167, 175, 177.
Homère, 145.
Horaces et Curiaces (Tombeau des), 25.
Hylas, 186.

Icare, 169.
Idolino, 83.
Iphigénie, 57, 107, 171, 184.
Isis (Statues, têtes et statuettes d'), 67, 78, 126; — (Temple d'), 22.

Janus (Arc de), 30.
Julia (Basilique), 34.
Julia Domna, 153.
Julia Maesa, 108.
Julien l'Apostat, 154.
Junon (Statues, têtes, bustes, etc., de), 76 à 77, 171, 186; — (Temple de), 6.
Jupiter (Statues, statuettes, bustes, bas-reliefs, etc., de), 70 à 71, 168, 170, 171, 178, 185, 186; — (Temples de), 6 C et G, 19, 22.

Labyrinthe (Maison du), 45, 50, 51.
Laocoon, 138.
Latone, 193.
Léda, 102.
Lepidus, 157.
Leucippides, 177.
Leucothée, 66, 100, 170.
Lions, 162.
Louve du Capitole, 163.
Lutteurs, 137.
Lycurgue, 144.
Lysias, 147.

Maisons romaines, 44 à 48.
Marbre (Objets en), 54 à 57.
Marc-Aurèle (Colonne de), 27; — (Statues et têtes de), 150, 153.
Marcellus (Statue de), 155; — (Théâtre de), 35.
Marius (soi-disant), 157.
Mars (Statues, statuettes, etc., de), 78 à 79, 136, 185; — (Temple de), 19.
Marsyas, 118.
Masques, 158 à 161.
Maxence (Cirque de), 39.
Mécène (Villa de), 46.
Médée, 127, 168, 185.
Méduse (Maison de), 54; — (Tête de), 160, 171, 187.
Méléagre (Maison de), 45, 52; — (Statues, bas-reliefs, etc., de), 85, 168, 175, 176, 177.
Melpomène, 103.
Ménandre, 144.
Ménélas, 137.
Mercure (Statues, têtes, bustes, bas-reliefs, etc., de), 79 à 81, 131, 169, 170; — (Temple de), 22, 56.
Métopes de Sélinonte, 170.
Miltiade, 146.
Minerva medica (Temple de la), 40.
Minerve (Statues, statuettes, bustes, etc., de), 67, 86 à 87, 134, 171, 172; — (Temples de), 6, 21.
Mithra, 126.
Mithridate (Coupe de), 56.
Mnémosyne, 103.
Mosaïques, 54.
Munatius Plancus (Tombeau de), 25.
Muses (Statues, etc., des), 102 à 108, 175, 176.

Narcisse, 114, 134, 186.
Némésis, 175.
Neptune (Statues et bustes de), 72; — (Temple de), 2, 19.
Néréides, 124, 175, 176.
Néron (Maison de), 45, 53, 57; — (Statues de), 150, 153.
Nerva (Forum de), 34; — (Statues de), 150, 151, 152.
Nil (Statue du dieu du), 72.
Niobé, et Niobides, 139 à 142, 168, 175, 176, 177, 186, 187.
Nymphées, 43.
Nymphes, 99 à 101, 167, 170, 186.

Obélisques, 28.
Océan (Tête de l'), 73.
Octavie (Portique d'), 33.
Odéon, 37.
Œdipe, 175.
Oiseaux, 164.
Olympos, 121, 136.
Ordres d'architecture, 2 à 24.
Oreste, 135, 170, 176, 185.
Orphée, 169.
Othon, 152.

Paix (Temple de la), 35.
Palais romains, 44 à 48.
Palatin, 46.
Pan, 120 à 121, 136, 160, 168, 169.
Pansa (Maison de), 45.
Panthéon (Rome), 12, 16; — (Pompéi), 52.
Pâris, 111, 126, 131, 169, 170.
Pélée, 176.
Pénates (Temple des), 18.
Pénélope, 99, 185.
Périclès, 146.
Persée, 171, 185, 188.
Pertinax, 153.

Phaëton, 177.
Phalaride (Oratoire de), 7.
Phèdre, 167, 175, 177.
Phidias (?), 146.
Philoctète (?), 168.
Phocas (Colonne de), 27.
Phocion (?), 143.
Phrixus, 188.
Piété (La), 106.
Pindare (?), 144, 147.
Platon, 146.
Plautiens (Tombeau des), 25.
Plotine, 153.
Pluton (Statues, bustes et statuettes de), 71, 178.
Polymnie, 104, 107, 108.
Pomone, 101.
Pompée (Statues de), 151, 157, 158; — (Théâtre de), 37; — (Tombeau de), 25.
Ponts, 33.
Poète tragique (Maison du), 45, 52.
Portes romaines, 31 à 32.
Posidippe, 144.
Priam, 175.
Probus (?), 154.
Procris, 140.
Prométhée, 175.
Proserpine (Bas-reliefs de), 176, 177; — (Temple de), 6.
Protésilas, 177.
Psyché, 100, 110, 136.
Ptolémées, 148.
Pudeur (La), 106.
Putéal, 165, 170.
Pylade, 185.

Rediculus (Temple de), 25.
Rémouleur, 129.
Rhin (?) (Statue du dieu du), 72.
Roma (Statues, etc., de la déesse), 87 à 88.
Romains célèbres, 155 à 158.

Sacrifices, 167.
Salluste (Palais de), 47, 53.
Sangliers, 163.
Sapho (?), 147, 158.
Sarcophages, 174 à 177.
Saturne (Temple de), 8, 15, 19.
Satyres, 115 à 120, 134, 167, 168, 169, 187.
Scaurus (Palais de), 47.
Scipion l'Africain, 157.
Scipion Barbatus (Sarcophage de), 14.
Sénèque (?), 157, 158.
Septime Sévère (Arc de), 29; — (Statues de), 153.
Sérapis (Temple de), 23.
Sérapis. *Voy.* Pluton.
Sibylle (Temple de la), 15.
Silènes, 119, 134, 187.
Socrate, 146.
Soleil (Temple du), 24.
Sophocle, 143, 147.
Sylla (soi-disant), 157, 158.

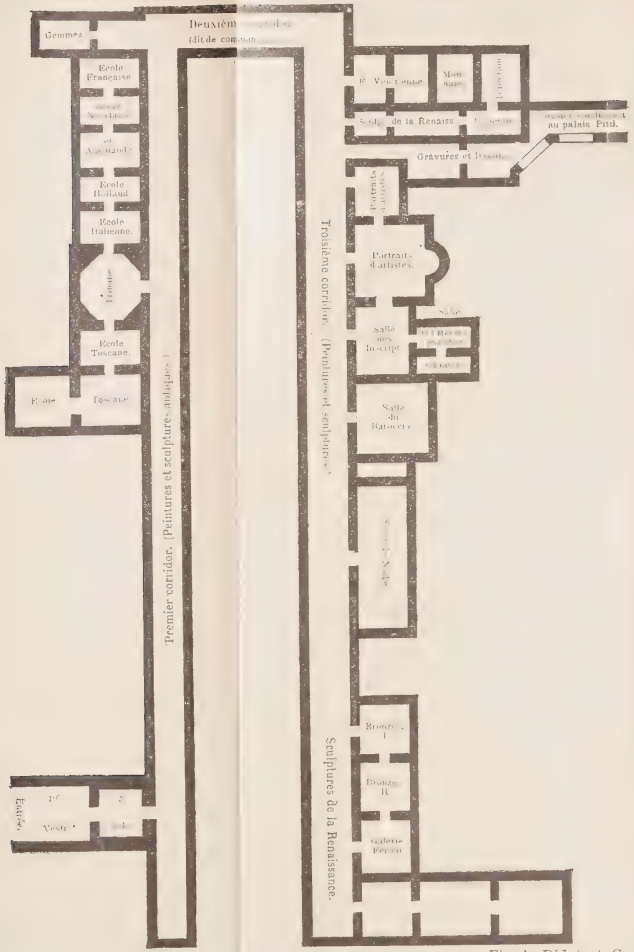
Taureaux, 164, 167, 171, 173.
Télesphore, 131.
Temples, 1 à 24.
Térence, 157.
Théâtres, 36 à 37.
Thémistocle, 146.
Thermes, 39 à 43.
Théron (Tombeau de), 7.
Thésée, 169, 176, 185.
Thétis, 176.
Thucydide, 147.
Tibère (Statue et tête de), 151, 153; — (Villa de), 46.
Tigre (Statue du dieu du), 72.
Titus (Arc de), 29; — (Statues, bustes et têtes de), 150, 153; — (Thermes de), 41, 48.
Tombeaux, 24 à 27.
Trajan (Arcs de), 29 C et D; — (Bustes de), 153; — (Colonne de), 27; — (Forum de), 34; — (Thermes de), 41.
Tritons, 123, 136.
Troie (Guerre de), 168.
Trophées, 161.
Tychée, 88.
Tyrtée, 143.

Ulpia (Basilique), 34.
Ulysse, 85, 185.
Uranie, 103, 104, 105.

Vache, 164.
Vénus (Statues, statuettes, têtes, bas-reliefs, etc., de), 79, 94 à 99, 136, 169, 185, 186; — (Temples de), 15, 20, 22.
Verus (L.), 149, 151, 153.
Vespasien, 153.
Vesta (Temple de), 23.
Vestales (Maison des), 53; — (Statues des), 108.
Victoire ou Nikè, 102, 186, 187.
Villas romaines, 44 à 48.
Virgile (?), 157.
Vitellius, 153.
Vulcain (Temple de), 7.

Zénon le stoïcien, 144, 147.

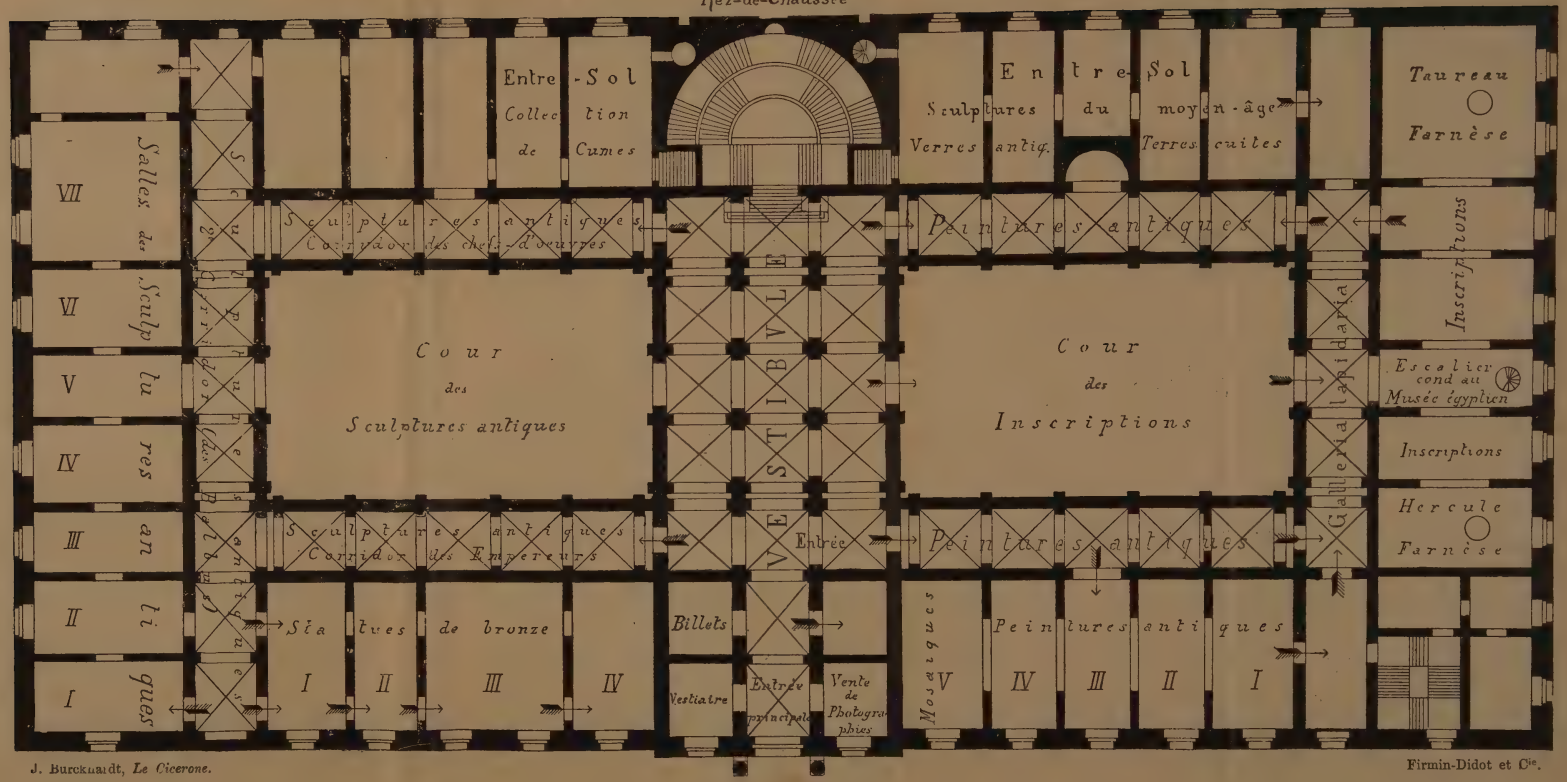
FLORENCE, GALLERIA DEGLI UFFIZI. PL. 1.



NAPLES

Museo Nazionale

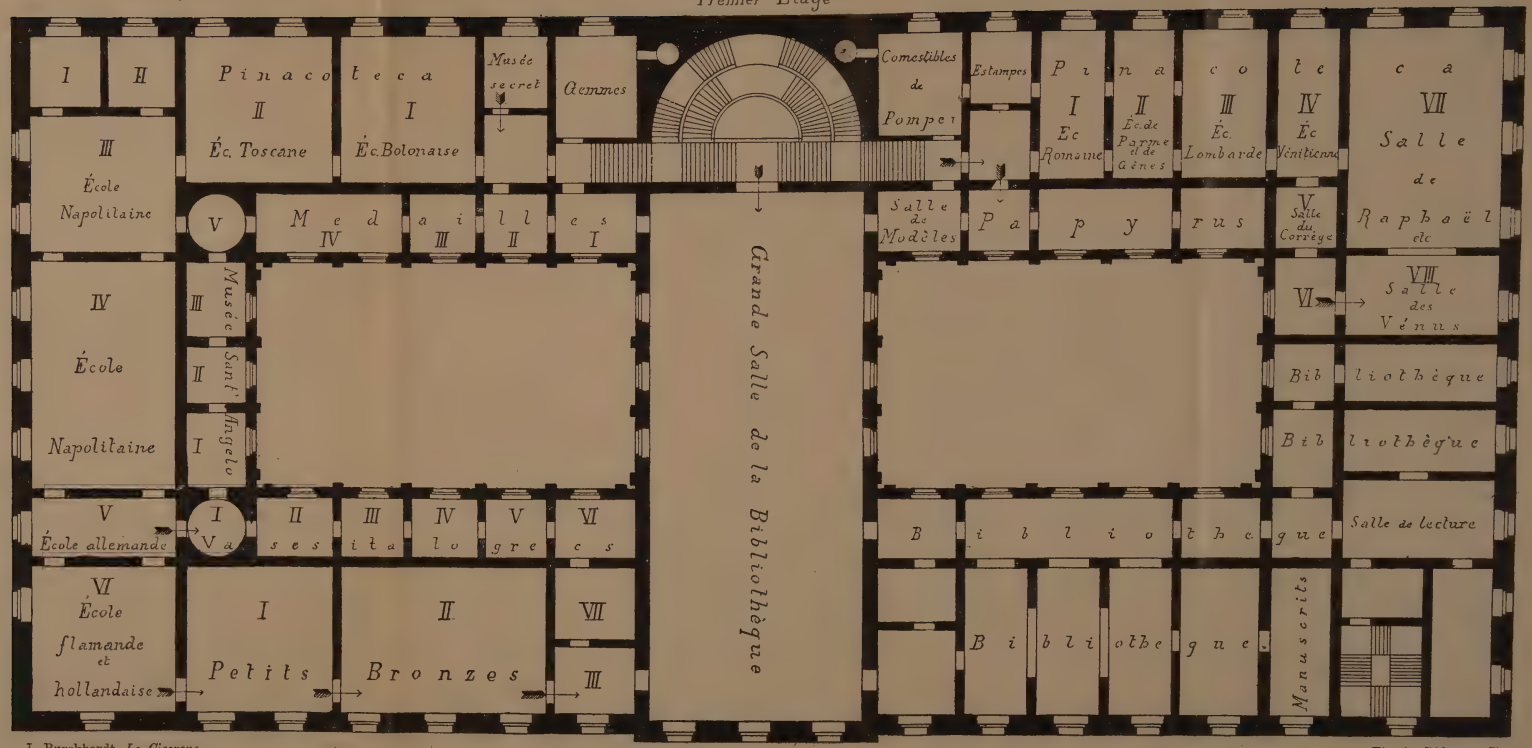
Rez-de-Chaussée



NAPLES

Museo Nazionale

Premier Etage



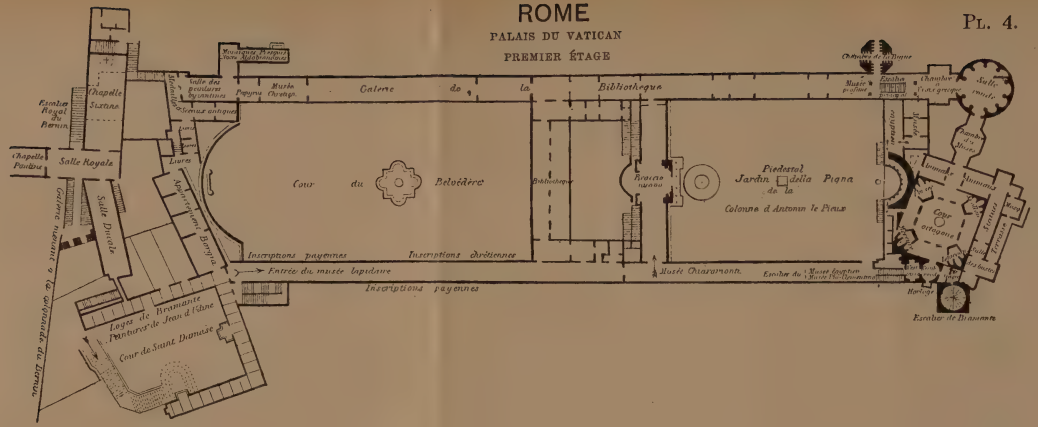
J. Burckhardt, *Le Cicerone.*

Firmin-Didot et Cie.

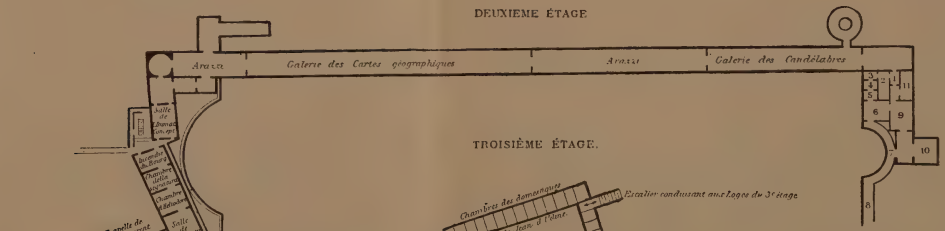
ROME

PALAIS DU VATICAN

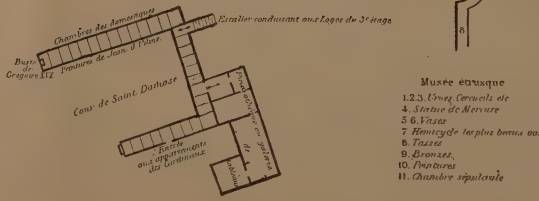
PREMIER ÉTAGE



DEUXIÈME ÉTAGE

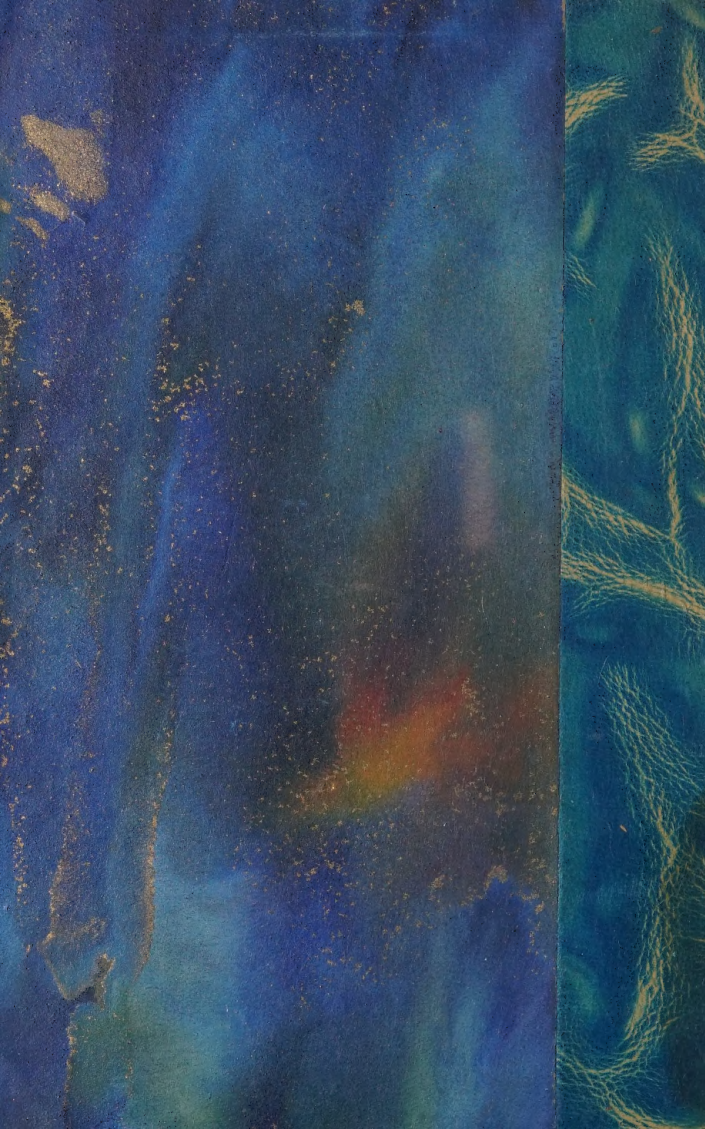


TROISIÈME ÉTAGE.



Musée étrusque

1. 2. 3. Urnes Cerveteri etc
4. Statue de Nerveire
5 6. Vases
7. Hemicycle les plus beaux vases
8. Tasses
9. Bronzes.
10. Peintures
11. Chambre sépulcrale

GETTY CENTER LIBRARY MAIN
N 6911 B9 BKS
v.1 c. 1 Burckhardt, Jacob, 1
Le Cicerone; guide de l'art antique et d

3 3125 00275 6399